

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
Scuola di dottorato *Humanæ Litteræ*

Dipartimento di Beni culturali e ambientali
Corso di dottorato in Scienze dei Beni culturali e ambientali – XXVIII ciclo



TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

L'archivio di Girolamo Luigi Calvi.
Spunti per alcune ricerche di Storia dell'arte moderna in Lombardia

L-ART/02 – L-ART/04

Tutor
Prof. Giovanni Agosti

Coordinatore del dottorato
Prof. Gian Piero Piretto

Dottoranda
Chiara Battezzati
Matricola R10036

Anno accademico 2014-2015

Indice

Dopo Leonardo. Appunti per il quarto volume delle *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza* I

Appendice XVIII

Nota al testo XLVIII

Ia-c Bernardino Luino 1

Ila-b Giovanni Pietro Ricco 35

IIla-e Giovanni Antonio Beltraffio 47

IVa-n Cesare da Sesto 81

Va-d Andrea Salaino 136

Note e apparato filologico 160

Indice degli artisti e delle opere 189

Immagini 205

Abbreviazioni d'archivio e bibliografia 210

Dopo Leonardo. Appunti per il quarto volume delle *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*

Ich arbeite jeden Tag etwas weg,
aber es giebt des Stoffes so viel,
daß ich denselben sich kaum vermindern sehe.

J.W. Goethe a Sulpiz Boisserée, 27 febbraio 1820

I. Un progetto naufragato

Pubblichiamo ora isolatamente le *Notizie di Leonardo da Vinci*, già destinate ad aver luogo fra quelle de' principali Architetti, Scultori e Pittori, che fiorirono in Milano durante il governo de' suoi duchi, cioè con Bramante Urbinate, con Bartolomeo Suardi, con Cesare Sesto, con Bernardino Luino e con Gaudenzio Ferrari, poiché alcune di queste, per essere pubblicate, abbisognano ancora di alcun tempo e fatica [...].

Con queste parole Girolamo Luigi Calvi (Milano, 1791-1872)¹ avvia la *Prefazione* del terzo volume delle *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza* pubblicato nel 1869, a dieci anni di distanza dal primo e a quattro dal secondo.²

Dopo aver ricevuto una prima educazione classica, Calvi studia pittura a Milano, alla scuola di Giuseppe Bossi allestita nella casa di Santa Maria Valle,³ poi a Firenze e a Roma con Pietro Benvenuti e Vincenzo Camuccini

¹ Una biografia completa di Girolamo Luigi Calvi – che, a differenza del figlio Felice (Milano, 1822-1901), ancora manca di una voce nel *Dizionario biografico degli italiani* (BERENGO 1974, pp. 10-12 in cui Girolamo Luigi è sinteticamente definito «biografo di artisti lombardi con qualche concreta apertura alla ricerca documentaria») – è ancora tutta da scrivere; prime segnalazioni, anche sulla storia più antica della famiglia, patrizia e originaria del Ponente ligure, in MOLINO LOVA 2010, pp. 147-154; MIGLIAVACCA 2011; cfr. anche *Necrologia* 1872a e b; G.B. 1911; COMANDUCCI 1962; *Dizionario* 1972; COMANDUCCI 1982; STOLZENBURG 1997; BÉNÉZIT 1999 e MARA 2012, pp. 65-69, quest'ultimo soprattutto per l'alunnato presso Giuseppe Bossi.

² CALVI 1859; 1865; 1869. La citazione è in CALVI 1869, *Prefazione*, s.p. Il progetto è perfettamente in linea con l'attenzione, che pervade tutto il secolo, per Leonardo e la sua scuola. Questo momento della cultura figurativa lombarda è infatti percepito – come già accaduto nel Sei e nel Settecento, e lo sarà fino alle stroncature novecentesche, seguite da una riabilitazione – come una vera e propria rinascita: cfr. MORANDOTTI 1991; AGOSTI 1996b; TRENTO 1999a e b.

³ Girolamo Luigi Calvi è ricordato tra gli allievi della Scuola speciale di pittura, insieme a numerosi altri (cfr. nota 5), dallo stesso Giuseppe Bossi in un componimento poetico indirizzato a un altro suo scolaro, Gaetano Banfi, conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano ed edito in BOSSI 1982, II, pp. 825-831, n. CCLXXXIV; il passo relativo a Calvi è a p. 830.

(nel biennio 1816-1818).⁴ Durante gli anni della formazione stringe legami importanti con professori e altri apprendisti pittori, destinati a durare nel tempo.⁵ In particolare rimarrà sempre fedele alla memoria del primo maestro Giuseppe Bossi, a cui dedica alcuni versi subito dopo la morte⁶ e del quale acquisisce, verso il 1818, alcune opere, come per esempio due cartoni. Del primo acquisto si ha notizia in una bozza di lettera della primavera 1818, diretta a Carlo Manzi:

Oltre le piccole cose che ho di Bossi ho recentemente acquistato dall'Andrea [servitore di Bossi] il cartone della Pace della Repubblica, mancante però della figura della Fortuna, che era accanto del Cartone di Petrarca.⁷

Potrebbe trattarsi della *Riconoscenza della Repubblica Italiana a Napoleone* della Pinacoteca Ambrosiana, di cui non è nota la storia collezionistica più antica.⁸ Il secondo dovrebbe invece essere il *Monte di Ariosto*, sempre all'Ambrosiana, parte di un ciclo pittorico celebrativo dei maggiori poeti italiani del passato, cioè Dante, Petrarca, Boccaccio e Ariosto:

Intraprese [...] gli studii per alcuni quadri che da lui [Bossi] desiderò avere il colonnello Battaglia, [che] dovevano rappresentare le scuole letterarie e poetiche italiane. Ne fece prima di disegni in acquarello lumeggiati di biacca; e rappresentavano quelle dell'Alighieri, di Petrarca, di Boccaccio. Per quella del Petrarca, e per una appendice che doveva rappresentare l'Ariosto (per l'impiedi) fece anche due cartoni; ed abbozzò in parte le tele ma sopraffatto da altri lavori e morto il Battaglia non ne fu proseguita l'opera, e tali si trovarono alla sua morte. Il primo de' cartoni acquistato dall'Accademia di Belle Arti vi si ammira, l'altro passò nelle mani dell'autore di queste notizie.⁹

Calvi, inoltre, possiede sicuramente l'*Autoritratto* giovanile di Bossi, donato nel 1849, dopo sei lunghi anni di trattative, agli Uffizi. È interessante, a questo proposito, ricordare che il 14 giugno 1885 i figli di Girolamo Luigi,

⁴ Le esperienze fiorentine e romane, che aspettano ancora di essere puntualmente ricostruite, si seguono nelle loro linee essenziali nel fitto carteggio conservato ad Apice, Archivio Calvi, buste 11-14, fascicoli 78-81.

⁵ Oltre che ai primi maestri, Calvi rimarrà legato per tutta la vita ad alcuni compagni di studio, come Pietro Narducci (Milano, 1793 – Vercelli, 1880), Pietro Filippini (Brescia, 1790-1869), Tommaso Gazzarrini (Livorno, 1790 – Firenze, 1853), Carlo Manzi (di cui non è stato possibile recuperare gli estremi ma che, all'indomani della morte di Bossi, tiene un discorso in sua memoria: R.P. Ciardi, in BOSSI 1982, II, p. 941) e Francesco Mensi (Grava, 1800 – Alessandria, 1888).

⁶ CALVI 1816.

⁷ Apice, Archivio Calvi, busta 13, fascicolo 80.

⁸ C. Nenci, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2008, pp. 81-82, n. 1076.

⁹ Apice, Archivio Calvi, busta 10, fascicolo 82, *Della vita e delle opere di Giuseppe Bossi*, ff. 23-24; sul ciclo dei *Monti dei poeti*, in particolare sulla fortuna storiografica di quello dedicato a Francesco Petrarca, andato distrutto durante la Seconda guerra mondiale, sto da tempo lavorando con Elisabetta Bianchi. Anche del *Monte di Ariosto* non è nota la storia collezionistica precedente l'entrata in museo: C. Nenci, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2008, pp. 85-86, n. 1079; vd. anche la nota 54.

Felice e Ignazio (Milano, 1824-1888), donano al Comune di Milano il *Ritratto di Giuseppe Bossi* oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Milano. Come evidenziato da Fernando Mazzocca, l'opera della GAM è una derivazione non autografa dagli *Autoritratti* bossiani della Pinacoteca di Brera e di collezione privata – di ben più alta qualità – che potrebbe essere giunta ai due fratelli Calvi con l'eredità del padre. Si sa, inoltre, che Girolamo Luigi esegue un ritratto di Bossi già nel 1835 e che, prima di separarsi dall'*Autoritratto* oggi agli Uffizi, esprime il desiderio di trarne una copia per sé, utile a preservare la memoria dell'indimenticato maestro. Si potrebbe, quindi, ipotizzare che Girolamo Luigi sia l'autore del *Ritratto* oggi alla GAM che, in ogni caso, deve essere maturato in quel *coté* culturale e artistico milanese rimasto fedele agli insegnamenti e al ricordo di Giuseppe Bossi.¹⁰

Comunque sia, come pittore dilettante Calvi partecipa ripetutamente alle esposizioni annuali braidensi (1818-1819, 1822, 1832-1835, 1840, 1850), alternando opere di soggetto religioso, letterario e di genere.¹¹ Dovrebbe

¹⁰ L'*Autoritratto* giovanile di Bossi agli Uffizi è l'inv. 1890 n. 1098; quello della GAM di Milano il GAM 6293 e quello di Brera il Reg. Cron. 541; per queste vicende cfr. F. Mazzocca, in *I volti di Carlo Cattaneo* 2001, p. 195. Le notizie sui ritratti che Calvi dovrebbe aver eseguito si ricavano da una lettera di Domenico Moglia (Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78) e dal carteggio con Nicola Benvenuti (Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78); cfr. anche la scheda n. 50 che sarà compresa nel catalogo dell'esposto della Galleria d'Arte Moderna di Milano di prossima pubblicazione.

¹¹ La serie è inaugurata da un «S. Sebastiano, figura grande al vero, dipinta a olio» (*Atti* 1818, p. 38), seguito da un «S. Giovanni che abbraccia un agnello, quadretto a olio» (*Atti* 1819, p. 44; il *San Giovanni* è dipinto per Marianna Pascoli: Apice, Archivio Calvi, busta 14, fascicolo 81). Negli anni Venti espone una «piccola Madonna, mezza figura con mani giunte in atto di orare, quadretto a olio» (*Atti* 1822, p. 49), mentre nel decennio successivo alterna dipinti a soggetto storico con altri di tema religioso, letterario e di genere: nel 1832 espone un «Quadro a olio rappresentante Erminia che armata si presenta al pastore che sta tessendo fischette, [...] Un ritratto del suddetto la sola testa [...] Una copia di paese» (*Esposizione* 1832, p. 33), nel 1833 un «Piccolo quadretto a olio rappresentante la Sacra Famiglia» (*Atti* 1833, p. 58), nel 1834 una «danza di putti, quadretto a olio» (*Atti* 1834, p. 64), mentre nel 1835 presenta *Belisario accompagnato dalla propria figlia* (Pietro Molossi a Girolamo Luigi Calvi, Apice, Archivio Calvi, busta 14, fascicolo 81; *Esposizione* 1835, p. 25). Nel 1840 a Brera figura il suo *Alcione alla vista del cadavere di Ceice*, «un quadro che fa onore ad un dilettante» (*Cenni critici* 1840, p. 9; cfr. anche «Gazzetta privilegiata di Milano», domenica 10 maggio 1840: Apice, Archivio Calvi, busta 24, fascicolo 108). Infine, nel 1850, espone un «Quadro a olio rappr. Cristo deposto» e un altro «rappr. Gulnara che si presenta al Corsaro nella prigione, da Byron» (*Esposizione* 1850, p. 23, nn. 175-176); cfr. anche «*Vado a Brera*» 2008, p. 441. Nel 1818, inoltre, ha in cantiere un dipinto con soggetto tratto dall'*Orlando furioso*: «Piacemi che tu abbi terminato il cartone del Medoro: credo sarà una bella cosa perché già mi piaceva assai la composizione; ora t'aspetto a Roma a far il quadro, modelli ve ne sono in quantità, denari a te non mancano per potere approfittare. Io già t'aspettavo al principio di quest'inverno passato; ma fui defraudato d'un tal piacere» (Pietro Narducci a Girolamo Luigi Calvi, primavera 1818?, Apice, Archivio Calvi, busta 14, fascicolo 81). E ancora «Il soggetto del quadro che dissi è Medoro medicato da Angelica quando fu dalla med.^a ritrovato tra i morti, presente il pastore che lo ricondusse sul suo cavallo. La scena [si svolge] nell'interno d'un bosco, luogo che favorisce la digradaz.^e armonica delle tinte e dei lumi, di cui aveva già disposto un abbozzetto a Roma che però ho variato di molto» (Girolamo Luigi Calvi a Tommaso Gazzarrini, novembre 1818, Apice, Archivio Calvi, busta 14, fascicolo 81; il dipinto è poi menzionato anche in una bozza diretta al pittore Giuseppe Collignon probabilmente del 18 gennaio 1819: Apice, Archivio Calvi, busta 12, fascicolo 79). Sugli stessi soggetti si

inoltre dipingere anche un quadro già in Santa Maria Beltrade, ricordato dal figlio Felice e citato in un articolo anonimo uscito su «La Gazzetta di Milano» del 21 novembre 1826: «[...] si vede effigiata in un tempio la Gran Madre del Salvatore ancor fanciulla dinanzi a S. Anna, nell'atto che dal vestibolo S. Gioachino spiega loro l'oracolo d'Isaia che presagiva imminente la venuta di Cristo».¹²

Preferisce, in seguito, dedicarsi alla scrittura e alla storia dell'arte; la sua vita di studioso è infatti scandita da fatiche letterarie – a lui si devono, per esempio, una traduzione dell'*Eneide* di Virgilio e la tragedia *Marianne* –¹³ e dalle pubblicazioni storico-artistiche che spesso trovano spazio sulle pagine de «Il Politecnico» di Carlo Cattaneo. Tra queste ultime, le *Notizie* rimangono senza dubbio la sua opera più celebre e significativa, capace di segnare una svolta nella letteratura artistica della regione: si tratta, seppur parziale e limitata da un punto di vista cronologico, della prima storia delle belle arti lombarde mai andata a stampa. L'uscita dei primi volumi delle *Notizie* sancisce di fatto la conclusione di un percorso lungo e tortuoso, intrapreso da generazioni di studiosi per colmare un vuoto secolare lasciato nella storiografia artistica e per superare il complesso di inferiorità che l'arte e gli storici dell'arte lombarda hanno nutrito nei confronti della produzione delle altre regioni della penisola.¹⁴ Il risultato conseguito è motivo di orgoglio per Calvi che, al principio del primo volume, riassume con lucidità sia gli sforzi di chi lo aveva preceduto, sia il suo personale contributo all'impresa.

Dell'Arti Belle, in generale, si gustano i perfezionamenti, e talora le soverchie delicatesse, e quelli a ragione si tengono in molto pregio; ma di quanto gli uomini ad esse Arti vadano debitori, abbenché di continuo ne godano i benefici, raramente considerano. [...] E tale debito ci corre del pari verso quelli che l'Arti Belle coltivarono primamente, come verso di loro che quasi spente, per le barbariche invasioni, richiamandole a vita, mentre lasciarono opere degne tuttora di meraviglia, aprirono la via alle arti moderne; e però di tutti la memoria è degna di essere conservata con quella dei benefattori dell'umanità.

Degli ultimi, posciaché degli altri pochi nomi e ben poche memorie omai ne restano, scriveva Giorgio Vasari; ma ristavasi a trattarne, a que' soli

eserciterà poi anche nei primi anni Cinquanta: «Voi mi domandate graziosamente notizie del mio quadro, la medicazione di S.^t Sebastiano; ma egli resta ancora al suo posto nel cartone e nel bozzetto. Ho lavorato in vece ad un altro quadro grande, un'altra medicazione, quella di Medoro fatta da Angelica; questo fu già una volta finito, se così può dirsi, poi variato in alcune parti, ora vorrei fosse finito del tutto e così mi riuscisse soddisfacente che vorrei portarlo a Torino per l'esposizione» (Girolamo Luigi Calvi a Francesco Mensi, bozza non datata, ma dei primi mesi del 1853?, Apice, Archivio Calvi, busta 13, fascicolo 80).

¹² Ritaglio conservato ad Apice, Archivio Calvi, busta 24, fascicolo 108; il dipinto non è compreso tra quelli ricoverati nella nuova chiesa di Santa Maria Beltrade.

¹³ CALVI 1826; 1846.

¹⁴ La lacuna storiografica, già evidenziata da Lomazzo, è rimarcata in SCHLOSSER MAGNINO 1924, p. 532 e LONGHI 1958, p. 229; per il lungo e tormentato cammino della storia delle belle arti lombarde: TRENTO 1999a e b; FACCHIN 2008; BATTEZZATI 2010-2011, pp. I-VIII; BATTEZZATI 2013, pp. 21-24; AGOSTI 2015; BRUZZESE 2015a e b; LITTA 2015, pp. XVI-XIX.

che appartennero ai paesi d'Italia a lui più noti, onde egli trasandava le notizie dei non toscani, che fiorirono in Milano e nel suo territorio; mentre, questa città a capo di Stato ricco e potente, molti ne ebbe e valentissimi; ed i loro contemporanei ed i prossimi successori, non ne tennero conto, o non curarono lasciarne memorie, cosicché, mentre se ne ammirano le opere stupende, nella stessa loro patria, vergognosamente si ignorano perfino, o si falsano i nomi di quelli che le produssero.

Bensì, dopo la metà del secolo scorso, tentava di supplire in qualche parte a questa mancanza Venanzio di Pagave, specialmente colle note al Vasari; poi, con viste più estese, Antonio Albuzzio; infine vi si accinse Giuseppe Bossi pittore e letterato insigne; ma di questi ultimi, l'uno, per iscarchezza di notizie come di cognizione dell'arte, non veniva a buon fine; l'altro perché ben tosto, era colto dalla morte.

Però opera di buon cittadino io reputava, massimamente nei tempi che, sotto l'oppressione dello straniero, i più affezionati al proprio paese od erano dalle cose pubbliche allontanati o s'allontanavano essi medesimi, l'occuparmi, quasi intieramente per alcuni anni, nel riunire e nell'ordinare le notizie di loro che le Arti Belle avevano con valore fra noi professate. Quindi prevalendomi di quanto di attendibile fu indirettamente narrato dal Vasari e dal Lomazzo; appoggiato a ciò che di alcuni de' più antichi scriveva il Giulini, poi il Franchetti, e specialmente l'Albuzzio e che potei dedurre dalle copie, tratte a sua cura, dall'archivio della cattedrale; ma soprattutto dalle lunghe osservazioni, da me fatte, sulle opere che di essi professori ne rimangono, ed a quello che mi venne dato di raccogliere nei diversi archivj che mi erano aperti, proseguì nella via, e non senza qualche successo.

[...] Ad ogni modo spero d'aver potuto raccogliere sufficienti notizie, per riempire in qualche parte il gran vuoto rimasto nella storia delle arti nostre e de' loro professori.¹⁵

Quindi, dopo aver lamentato l'assenza delle biografie degli artisti lombardi tra i medaglioni vasariani, Calvi ricorda i contributi alla causa di Venanzio De Pagave, di Antonio Francesco Albuzzi e di Giuseppe Bossi e i debiti intellettuali contratti con questi eruditi.¹⁶ Non cita invece Pietro Custodi; e tanto meno Gaetano Cattaneo e Ignazio Fumagalli; degli ultimi due personaggi, sui quali in diverse occasioni esprime giudizi a dir poco severi, evidentemente non riconosce il valore.¹⁷

¹⁵ CALVI 1859, pp. VII-X.

¹⁶ Qualche anno fa Davide Mirabile ha rintracciato, presso la Biblioteca comunale laudense, un testimone dei materiali sugli artisti lodigiani, frutto del lavoro di Bossi congiunto a quello di Cattaneo, come riportato già da A. Litta, in PASSAVANT 1838, p. XX, nota 29 e da S. Bruzzese, in ALBUZZI 1773-1778, p. LII, nota 46.

¹⁷ Per esempio, in un profilo biografico dedicato a Cattaneo, Calvi scrive: «Ebbe dopo la morte di Bossi i suoi manoscritti contenenti le vite de Pittori. Bossi però aveva finito e mostrato agli amici un volume disposto per la stampa che non si trova. Di suo vi deve essere la vita di Bossi e di Appiani. [...] Fa meraviglia l'influenza che egli esercitò presso chi avvicinava. La sua presenza e le sue parole avevano guadagnato presso i men avveduti una stima di cui era immeritevole. La sua lode limitasi alla formazione del Gabinetto delle Med[agli]e.» (Apice, Archivio Calvi, busta 22, fascicolo 102; BATTEZZATI 2010-2011, p. 76). Gaetano Cattaneo, intimo di Alessandro Manzoni, Enrico Mylius e Carlo Porta, riceve il testimone nella stesura della storia delle belle arti lombarde alla morte dell'amico Giuseppe Bossi; su Cattaneo e il suo ruolo nella vita culturale milanese della prima metà

Calvi rimarca, poi, anche i propri sforzi e meriti di studioso: animato dallo spirito positivistico e storicistico tipico dell'epoca, si è incessantemente dedicato al vaglio delle fonti antiche – Lomazzo e Vasari *in primis* – e moderne, alla ricerca d'archivio e, per quanto possibile, all'esame diretto delle opere, riuscendo a condurre in porto il primo testo storiografico in grado di fare il punto sull'arte lombarda del passato.

Numerose tracce di questo lavoro di scavo, condotto sui testi e sulle carte dei suoi predecessori e negli archivi, si ritrovano tra i materiali di Girolamo Luigi conservati presso il Centro Apice dal marzo 2008, anno in cui gli eredi della famiglia Calvi hanno donato una parte del prezioso archivio all'Università degli Studi di Milano. Il fondo è stato poi ulteriormente incrementato mediante l'acquisto di un nuovo lotto, giunto ad Apice nel luglio del 2010.

L'archivio raccoglie atti e documenti che ripercorrono la storia della famiglia dagli inizi del Settecento alla prima metà del Novecento, e si struttura in tre nuclei principali: le carte di Girolamo Luigi, del figlio Felice e del nipote Gerolamo (Milano, 1874-1934, figlio di Ignazio e studioso soprattutto di Leonardo).¹⁸ Per quanto riguarda le *Notizie*, è possibile suddividere il materiale manoscritto in due grandi sottogruppi: le varie redazioni delle biografie degli artisti pubblicate nei tre volumi del 1859, del 1865 e del 1869 (che, da un'analisi a campione, non sembrano corrispondere pedissequamente a quanto pubblicato) e quelle delle vite dei cosiddetti leonardeschi, mai andate a stampa. A questi materiali se ne aggiungono altri, pubblicati da Girolamo Luigi Calvi stesso e inerenti gli artisti lombardi: una copia a stampa postillata e corretta, probabilmente in vista dell'uscita del secondo volume delle *Notizie*, di *Del rinnovamento dell'arte in Milano ovvero di Bramante da Milano detto anche Bramantini*, che insiste sul dibattuto problema della moltiplicazione dei Bramante e Bramantini, una confusione in cui ancora si impiglierà Giovan Battista Cavalcaselle che, per ricavare notizie sui pittori milanesi, si fonda anche sugli scritti di Calvi; due copie a stampa e una manoscritta del volume *Memoria intorno ad un dipinto del Museo Campana ora Museo Napoleone III*, dedicato alla *Circoncisione* Lampugnani di Bernardo Zenale, oggi al Louvre; infine, una copia de *La fondazione del tempio della Certosa presso Pavia ovvero appendice alle notizie di Bernardo da Venezia* (1868).¹⁹ L'archivio conserva anche quattro faldoni di lettere, scambiate da Girolamo Luigi nel corso di una vita, utili per ricostruire la trama di relazioni intessute dallo studioso. Scorrendo la lista dei corrispondenti, balzano agli occhi i nomi di alcuni dei protagonisti della vita culturale milanese – ma non solo –

dell'Ottocento: Carteggi 2010; BATTEZZATI 2010-2011; 2013; 2016a e b. La stessa *damnatio memoriae* colpisce Ignazio Fumagalli, incisore e segretario dell'Accademia di Brera dal 1817 al 1842, anno della sua morte, che da Cattaneo eredita i materiali sulla storia delle belle arti lombarde. Anche su Fumagalli Calvi si scaglia con veemenza: «Ignazio Fumagalli con questa incisione s'acquistò più merito che poi come segretario dell'Accademia, dove abusò del suo posto per dar giudizio ingiusto e favorire cessioni di quadri, e cambi dannosi alla stessa» (Apice, Archivio Calvi, busta 21, fascicolo 100, IIIc.15).

¹⁸ Per una panoramica sull'archivio: MOLINO LOVA 2010, pp. 147-154.

¹⁹ CALVI 1861; 1863.

di quegli anni: Giberto Borromeo Arese, Michele Bisi, Cesare e Ignazio Cantù, Gabrio Casati, Emilio De Tipaldo, Massimo Fabi, Tommaso Grossi, Achille Mauri e molti altri. Numerose sono quelle di interesse storico-artistico, con precisi rimandi agli argomenti di studio via via affrontati. Spesso, poi, Calvi ricorre ad amici e conoscenti per ottenere verifiche *in loco* sulle opere o per far eseguire ricerche negli archivi, oppure per confrontarsi sulle nuove scoperte, sui progressi degli studi o sulle pubblicazioni in fase di elaborazione. Purtroppo non è pervenuta ad Apice la biblioteca: mentre la parte leonardesca (di Girolamo Luigi e del nipote Gerolamo) è stata la prima a essere liquidata, una parte dei volumi già della famiglia risulta tuttora in vendita presso la Libreria Antiquaria di Porta Venezia a Milano. I libri e le carte si trovavano, prima di essere ricollocati ad Apice o di essere venduti, nella villa di Blevio, sul Lago di Como.²⁰

Nonostante sia necessario servirsi del lavoro di Calvi con cautela, come già avvertiva Julius von Schlosser nel 1924,²¹ le *Notizie* hanno ancora oggi e senza dubbio il merito di aver divulgato i risultati degli studi di generazioni di eruditi e protostorici dell'arte lombarda rimasti fino ad allora inediti. Il desiderio di scrivere anche di quegli artisti che gravitano attorno a Leonardo a Milano, esplicitato nella *Prefazione* al terzo volume delle *Notizie* nel 1869, è invece destinato a non concretizzarsi mai. Nel 1872 Girolamo Luigi Calvi muore e le sue intenzioni con lui. Alcuni relitti di questo progetto – avviato, in parallelo ai volumi editi delle *Notizie*, tra la metà e la fine degli anni Cinquanta e poi protrattosi lungo tutto il decennio successivo –²² sono però

²⁰ Devo la notizia a Tiziana Nardi della Libreria Antiquaria di Porta Venezia, che ringrazio. Per la villa di Blevio: <<http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/CO250-00756/>>.

²¹ SCHLOSSER MAGNINO 1924, p. 572.

²² Termine *post quem* è sicuramente il 1855, fissato sia dalla riscontrata menzione della morte del pittore-restauratore Giovanni Battista Airaghi, sia dalla pubblicazione del pluricitato RIO 1855, cui seguono a stretto giro le due traduzioni italiane del 1856 e del 1857. Altri riferimenti emergono dalla lettura del testo: per esempio, i dipinti Lochis sono ricordati ancora alle Crocette di Mozzo (quindi la visita deve cadere prima del trasferimento delle collezioni all'Accademia Carrara di Bergamo nel 1866; per la travagliata vicenda della dispersione: BRAMBILLA RANISE 2007, pp. 3-37), mentre alcuni musei sono già definiti nazionali. Anche la storia di Giberto VI Borromeo e della sua collezione – trasferita tra il 1850 e il 1851 da Milano a Genova, dove rimane almeno fino al 1859, e poi ancora a Milano, nel palazzo di città, dove nel 1861 si registra una visita di Giovanni Morelli – possono fornire delle indicazioni cronologiche utili. Nel manoscritto, infatti, Calvi ricorda in palazzo Borromeo anche alcune opere di Bernardino Luini, per esempio la *Susanna e i vecchioni* (NATALE 2011, p. 65; M. Romeri, in *Bernardino Luini* 2014, p. 160). Si segnala, poi, una lettera del 17 dicembre 1864 conservata all'Archivio di Stato di Milano (Amministrazione del Fondo di Religione, 213, sulla quale richiama la mia attenzione Massimo Romeri; cfr. anche R. Cara, in *Bernardino Luini* 2014, p. 188) in cui Calvi chiede a Giovanni Tommaso Cossali, direttore dell'Archivio generale del Fondo di Religione dal 1862 al 1873 (*Archivi* 1975, pp. XX, 33; *Repertorio* 2008, p. 18), di effettuare per suo conto alcune ricerche proprio su Luini, chiaro sintomo del procedere dei lavori. Ottiene risposta il 1 aprile 1865 (vd. *infra*). Infine, importante per la cronologia delle biografie leonardesche, è l'affermazione sulla villa Albani Castelbarco a Roma inserita nel profilo del Salaino «ed ora passata in altre mani» poiché la proprietà è ceduta ai Torlonia nel 1866; vd. Va.25-26, 46; per il posizionamento del medaglione del Salaino tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta vd. anche Va.16-17.

sopravvissuti e si conservano presso il Centro Apice (busta 21, fascicolo 100): si tratta delle diverse redazioni dei profili biografici – quindi secondo un’organizzazione della materia ancora di ascendenza vasariana – di Bernardino Luini, del Giampietrino, di Giovanni Antonio Boltraffio, di Cesare da Sesto e del Salaino, alcune in uno stato di elaborazione davvero arretrato.²³

Significativa, rispetto alla già citata “lista dei buoni propositi” data alle stampe nel 1869, è l’assenza del medaglione biografico dedicato a Gaudenzio Ferrari. Sul pittore valsesiano sta negli stessi anni lavorando il padre barnabita Luigi Bruzza (Genova, 1813 – Roma, 1883), corrispondente di Calvi dal 1865 e appassionato studioso d’arte.²⁴ È un legame di grande spessore questo con il padre fondatore della storia dell’arte vercellese, le cui ricerche su Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, Gaudenzio Ferrari e i pittori locali, in gran parte confluite nelle opere di un altro barnabita, Giuseppe Colombo, rimangono fondamentali per l’avvio della riscoperta e della valorizzazione della produzione artistica in quei territori. Il nucleo della corrispondenza, composto da trentacinque lettere, comprese alcune minute di Calvi, si scala dal 1865 al 1869 e affronta i temi cari ai due studiosi in quel periodo: Leonardo, Cesare da Sesto e Bernardino Luini per Calvi, ormai prossimo alla pubblicazione del terzo volume delle *Notizie*, Sodoma, Gaudenzio e Bernardino Lanino, con qualche divagazione luinesca, per Bruzza.

Lo studioso barnabita, il 7 febbraio 1867, annuncia, in modo troppo ottimistico:

Sono ormai al fine della vita di Gaudenzio, che mi riesce un volume di giusta mole. Ma troppo ancora vi ho da lavorare perché debbo farvi molte aggiunte e correzioni. Vado sempre trovando qualche cosa di nuovo, ma con grande fatica e non senza dispendio.

Il tempo, spesso tiranno, modifica e devia molti progetti, compresi quelli gaudenziani di Calvi e di Bruzza. Tanto che Girolamo Luigi, rivolgendosi a Bruzza nel gennaio 1869, con lucidità ammette:

del credo che avrò io ad imparare dalla sua vita di Gaudenzio, e mi dispiace che la situazione non gli permetterà tutte le diligenze che è disposto a dare. Io ho su questo pittore alcune notizie fondamentali; del resto se arriverò a portare a termine questo ultimo lavoro, per Gaudenzio mi riferirò alla sua vita e non darò che un compendio.²⁵

²³ Per una descrizione più puntuale dei materiali vd. *infra* la Nota al testo.

²⁴ PARISE 1972; *Luigi Bruzza* 1984; SACCHI 2015, pp. 23-24. Per il carteggio Bruzza-Calvi vd. Appendice. Una delle lettere (3 dicembre 1869) è già citata, in relazione ai fatti del Sodoma, in BARTALINI, ZOMBARDI 2012, p. 33. Le lettere, che ci si propone di analizzare puntualmente in un prossimo futuro, sono davvero ricche di notizie: si rintraccia, per esempio, una menzione della pala con la *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Andrea e Bartolomeo* di Francesco da Milano – firmata e datata – allora (5 gennaio 1869) sul mercato romano; l’opera si conserva dal 1923 al Museo Civico di Treviso, acquistata grazie ai fondi del Ministero dell’Istruzione Pubblica e a una sottoscrizione popolare: G. Mies, in LUCCO 1983, pp. 202-203; *Il Museo Civico* 1987, pp. 52-54.

²⁵ I due stralci sono in Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78; vd. Appendice.

Anche i risultati delle ricerche di Bruzza, purtroppo, non trovano la via del torchio; il materiale raccolto è poi confluito, come anticipato, nella *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore*, pubblicata a Torino nel 1881, da Giuseppe Colombo.²⁶

II. Strumenti di lavoro

La conoscenza dell'arte milanese passa per Calvi sempre attraverso il filtro delle fonti letterarie. E numerosi sono i testi di riferimento a cui Girolamo Luigi attinge, a volte, a piene mani. Sul tavolo dello studioso non mancano il Vitruvio commentato da Cesare Cesariano, le *Vite* di Giorgio Vasari,²⁷ il *Trattato dell'arte della pittura scultura ed architettura*, le *Rime* e l'*Idea del Tempio della Pittura* di Giovanni Paolo Lomazzo²⁸ e *La Nobiltà di Milano* di Paolo Morigia. Ovviamente Calvi compulsa a lungo anche le guide cittadine, a partire da *Il Ritratto di Milano* di Carlo Torre per arrivare alla *Descrizione di Milano* di Serviliano Latuada e alla *Nuova Guida di Milano* di Carlo Bianconi,²⁹ ma attinge anche da una fonte meno frequentata come la *Relatione della città e stato di Milano* di Gualdo Priorato.³⁰ Capisaldi della biblioteca dello studioso sono poi i volumi leonardeschi di Carlo Amoretti e Giuseppe Bossi³¹ e, soprattutto, le *Memorie* di Antonio Francesco Albuzzi e il *Léonard da Vinci et son école* di Alexis-François Rio.³² Due contributi, questi ultimi, tra loro molto diversi, non solo per concezione. Le fatiche di Albuzzi, infatti, benché consultate da generazioni di storiografi lombardi, rimangono inedite per quasi due secoli; al contrario, la pubblicazione di Rio è tradotta tempestivamente in italiano prima da Vincenzo De Castro nel 1856, poi da Felice Turotti nel 1857.³³

²⁶ COLOMBO 1881. Presso l'Archivio Generalizio di San Carlo ai Catinari di Roma si dovrebbe conservare una lettera di Calvi dell'11 marzo 1869 in cui il milanese esorta il barnabita a licenziare gli studi su Gaudenzio: PARISE 1972, pp. 740-741.

²⁷ Il Vasari consultato da Calvi è l'edizione milanese uscita per la Società Tipografica de' Classici Italiani tra il 1807 e il 1811 (VASARI 1568a). Fondamentali strumenti di lavoro sono anche il *Supplemento alla Vita di Lionardo da Vinci* (DE PAGAVE 1792a) e l'*Appendice al tomo VIII delle Vite del Vasari* (DE PAGAVE 1792b) redatte da Venanzio De Pagave per l'edizione senese del Vasari curata da Guglielmo Della Valle, senza contare le note al testo.

²⁸ L'edizione del *Trattato* consultata è quella romana uscita nel 1844 (LOMAZZO 1584a), mentre quella dell'*Idea* è la bolognese del 1785. Da sottolineare è la conoscenza – e l'utilizzo – delle *Tavole* del Lomazzo che, come segnalato dallo stesso Calvi, si trovano solo «nell'edizione milanese antica» (su questo problema: B. Agosti, G. Agosti, in *Le Tavole* 1997, p. 7); vd. Apice, Archivio Calvi, busta 21, fascicolo 100, IIa.1-2, 13-14.

²⁹ L'edizione consultata da Calvi è BIANCONI 1796. L'esemplare posseduto, se non da lui, dalla sua famiglia, reca l'*ex-libris* di Felice Calvi; era in vendita, come mi segnala Rossana Sacchi, presso lo Studio Bibliografico Primigenia di Gattico, catalogo n. 48.

³⁰ GUALDO PRIORATO 1666.

³¹ AMORETTI 1804; BOSSI 1810.

³² ALBUZZI 1773-1778; RIO 1855.

³³ RIO 1856 e 1857. Le personalità dei traduttori di Rio aspettano ancora di essere messe a fuoco; «un certo Turotti che ha tradotto Rio con note» è evocato, a proposito di Gaudenzio, da Calvi in una lettera a Bruzza del gennaio 1869 (Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78; vd. Appendice). Felice Turotti è ricordato come redattore de «La Bilancia» –

I rimandi ad Albuzzi e a Rio, affollano le pagine del manoscritto di Calvi, come dimostrano alcuni affondi.³⁴ Casi lampanti si trovano per esempio nelle vite di Cesare da Sesto e di Giovanni Antonio Boltraffio.

A proposito del celebre polittico di San Rocco, opera estrema di Cesare da Sesto, oggi in parte nella Pinacoteca del Castello Sforzesco e allora in collezione Melzi,³⁵ Calvi dichiara per esempio apertamente la sua fonte:

Nel 1770 circa, mentre scriveva l'Albuzzio, si vedeva ancora in fine del corso di Porta Romana una chiesetta innalzata nei tempi che il terrore della pestilenza faceva che il popolo si volgesse specialmente a S^t. Rocco che, per essere morto di codesto male, si riteneva prote[gge]sse nel cielo contro a' suoi attacchi. [...]

Questa ancona però di presente non è intera, siccome già nella chiesetta di S^t. Rocco: lasciando da parte il Lanzi, che non poteva vederla al suo posto, daremo qui le differenze che sono al confronto di quella stessa veduta dall'Albuzzio in S^t. Rocco. Un S^t. Pietro e S^t. Paolo che erano nell'interno a luogo dei due diversi S^{ti}. Giovanni, che probabilmente erano di fuori, non si vedono più; egualmente non vi si vedono i due S^{ti}. a cavallo Martino e Giorgio che erano già sulle portelle, e fra quali il Lomazzo del cui disegno anche solo tanto lodava l'espressione del ribrezzo che aveva il cavallo, sebbene spinto dal suo cavaliere, ad inoltrarsi contro il mostro infernale.³⁶

E disquisendo del perduto *San Sebastiano* già a Noviglio, nei pressi di Rosate, vicino a Milano, oggi idealmente ricostruibile grazie a un disegno conservato alla Royal Library di Windsor e a una copia nella Pinacoteca Malaspina di Pavia, si rifà ancora ad Albuzzi:³⁷

E seguendo a dire delle cose che ormai non ci rimangono, troviamo nel Moriggia, e lo ripeteva l'Albuzzio nel suo manoscritto, [che] a

cui contribuiva anche con articoli di critica letteraria, con particolare attenzione al romanzo storico – e della «Rassegna italiana e straniera» in BERENGO (1980, p. 239, nota 9). Più difficile capire – e certificare – se Calvi conoscesse il testo di William ROSCOE (1805) su Leone X, che nel 1816-1817 è tradotto e annotato da Luigi Bossi (ROSCOE 1816-1817); devo questo spunto di riflessione a Giovanni Agosti. Per Roscoe e le arti vd. almeno PELLEGRINI 2009a e b.

³⁴ Numerose sono state, sotto questo punto di vista, le conferme emerse da una prima ricognizione sui materiali dell'Archivio. All'interno dei vari faldoni si moltiplicano i rimandi alle *Memorie* di Albuzzi, fonte dichiarata di Calvi, possessore di una copia del manoscritto. Ulteriore sintomo di tale familiarità è la presenza, tra gli appunti su Bernardino Luini, di una lista con titoli e didascalie dei ritratti che, incisi, avrebbero dovuto illustrare l'opera di Albuzzi. Nel 1914 questo elenco è reso noto da Luca Beltrami, di cui si conserva una lettera di ringraziamento diretta a Gerolamo Calvi, nipote di Girolamo Luigi, per avergli concesso la visione del materiale. Un'altra conferma viene da un secondo foglio con nomi di artisti e opere d'arte, che Albuzzi si proponeva di illustrare; cfr. BRUZZESE 2015b, pp. LV-LVI. Altrettanto costanti sono i rimandi a Rio 1855; ciononostante, il giudizio di Calvi sullo scrittore francese è a più riprese severo, come: «A.F. Rio sappiamo veder le opere di fuga» (Apice, Archivio Calvi, busta 21, fascicolo 100, IVc.38).

³⁵ CARMINATI 1994, pp. 221-228, n. 22; M. Carminati, in *Museo d'Arte Antica* 1997, pp. 285-292, n. 192.

³⁶ Apice, Archivio Calvi, busta 21, fascicolo 100, IVa.100-114.

³⁷ CARMINATI 1994, p. 307, n. D91.

Noviglio, nel territorio di Rosate, era un affresco rappresentante S^t. Sebastiano. Stava ancora legato ad una pianta, quasi appena saettato, esalando lo spirito. Uno degli scherani [che] lo avevano saettato stava slegandolo; mentre l'altro, seduto su di un rialzo di terra, colla schiena volta allo spettatore, tenevasi fisso verso il morente. Meraviglioso egli dice fosse l'ignudo del Santo, e meravigliosi quelli de' due saettatori, come il paese, che dobbiamo +ritenere+ che facesse egli stesso.³⁸

Mentre è Rio la fonte per la conoscenza di alcune opere di Boltraffio conservate in Germania e in Inghilterra e che Calvi non deve aver visto di persona:

Una Sacra Famiglia è tenuto pur di Beltraffio nel Museo di Berlino. Altro dipinto è in Inghilterra presso Lord Nordwich, ed un altro nel castello di Blenheim.

A.F. Rio enumera ancora quattro o cinque suoi ritratti sparsi nelle gallerie d'Europa, tenuti in molto pregio, come opera di chi nell'arte de' ritratti specialmente era valentissimo.³⁹

I debiti più grandi sono comunque contratti con le *Memorie* di Albuzzi, di cui Calvi possiede un testimone ricevuto in dono dall'avvocato Giuseppe Calcaterra, un nome ricorrente nelle lettere spedite da e ai famigliari già alla metà degli anni Dieci.⁴⁰ È, quindi, un autografo delle *Memorie* diverso rispetto a quello che, circa dalla metà dell'Ottocento, è conservato alla Biblioteca Melziana insieme agli altri materiali relativi alle ricerche sugli artisti lombardi accumulati da generazioni di studiosi (oltre ai manoscritti di Albuzzi, quelli del Santagostino, di De Pagave, dell'abate Gallarati, del padre Rigola, alcuni estratti dei registri della Fabbrica del Duomo e della Certosa di Pavia e, ovviamente, le carte radunate da Giuseppe Bossi).⁴¹ Queste carte, nel maggio 1868, richiamano l'attenzione anche di Luigi Bruzza:

³⁸ Apice, Archivio Calvi, busta 21, fascicolo 100, IVi.3-6 che si può confrontare con: «Il Moriggia, nel Libro quinto della Nobiltà di Milano, ci ha lasciato la descrizione di un altro quadro bellissimo esistente a' suoi tempi in una villa della Pieve di Rosate chiamata Noviglio, nel quale era espresso il martirio di San Sebastiano "veggendosi", dice egli, la figura del Santo "a cui va mancando lo spirito, ed altri due che lo hanno saettato, uno de' quali lo slega dall'arbore ove sta legato, e l'altro lo sta mirando sedendo sopra un masso di terra con la schiena rivolta verso de' riguardanti, figure tutte ignude con un paese di maravigliosa bellezza". Al che aggiunge che questa pittura era tenuta per una delle più rare d'Italia» (ALBUZZI 1773-1778, p. 150).

³⁹ Apice, Archivio Calvi, busta 21, fascicolo 100, IIIa.86-88 che quasi ricalca Rio 1856, pp. 106-107: «Se si aggiunga a questa composizione la Sacra Famiglia del museo di Berlino, l'altra della galleria del conte Lochis presso Bergamo, una Vergine col bambino Gesù presso lord Northwick, un quadro mal conservato al castello di Blenheim, e un sei ritratti sparsi in Inghilterra e nel continente, si avrà presso a poco il totale delle opere conosciute di questo originale ma poco fecondo pittore [...]».

⁴⁰ Giuseppe Calcaterra (1767-1856), benefattore dell'Ospedale Maggiore ritratto da Giuseppe Bertini, è evocato per esempio in una lettera della sorella Marietta del novembre 1816: Apice, Archivio Calvi, busta 12, fascicolo 79; per Calcaterra e il testimone delle *Memorie* posseduto da Calvi: BRUZZESE 2015b, pp. LV-LVI.

⁴¹ BATTEZZATI 2010-2011, pp. III-VIII; BATTEZZATI 2013, pp. 21-24; BRUZZESE 2015b, pp. LVI-LIX, con bibliografia precedente.

Ieri mi venne il pensiero di scriverle per sapere se mai aveva avuta occasione di vedere le notizie d'arte che si trovano radunate fin dal secolo scorso presso il conte Gaetano Melzi. La maggior parte riguardano la scuola lombarda, ed io desidero molto crederlo perché spero ritrovarvi qualche cosa di Gaudenzio. Io credo probabile che vi sia pure qualche notizia del Luini. Ma ella certamente le avrà vedute; ma se mai ciò non fosse, credo necessario che le vegga, perché dalle notizie che ne ho, dovrebbero esservi qualche cosa per Lei e per me.⁴²

A cui Calvi risponde il 27 giugno 1868:

Le memorie che ha il Melzi le conosco tanto che io ho un altro originale: sono le carte dell'Albuzzi che spesso io citai me' miei libri con alcuni documenti estratti dai libri del Duomo che Ella ne ha avuto in mano una parte nelle scarse memorie di Stefano Scotto che una volta gli mostrai. So che il +...+ mentre negava di farle vedere a concittadini gli prestava, forse per denari?, a Rio; ma in esse di Leonardo +...+, almeno +...+ ma solo mancava, non è cosa alcuna, così come di Bramante, e di Luino, e Gaudenzio.⁴³

Sul fronte del lavoro d'archivio si registrano contributi originali e segnalazioni purtroppo rimaste manoscritte: per esempio, pare sia Calvi il primo a recuperare il documento di commissione ad Aurelio e Giovanni Pietro Luini della cappella Bergamini in San Maurizio a Milano, così come quello relativo al pagamento ad Aurelio Luini e Giovanni Pietro Gnocchi per alcune pitture nella cappella del Sacramento in Santa Maria Segreta a Milano.⁴⁴ Inoltre, già nel 1865 – quindi ben prima della pubblicazione da parte di Achille Ratti nel 1896 – Calvi riceve dal direttore dell'Archivio generale del Fondo di Religione Giovanni Tommaso Cossali la notizia dell'esistenza del documento che attesta la data e il nome dell'autore, Bernardino Luini, della *Madonna della buonanotte* a Chiaravalle: il pagamento del 1512 per questo affresco è ancora oggi uno dei pochissimi riscontri documentari noti relativi a un'opera dell'artista.⁴⁵

⁴² Luigi Bruzza a Girolamo Luigi Calvi, 28 maggio 1868: Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78; cfr. anche le lettere del 23 giugno e del 28 agosto 1868. Bruzza conosce perfino le carte di Marcello Oretti, come denuncia già in una lettera del 21 gennaio 1868 e, nuovamente, del 3 dicembre 1869: «Del Luini finora non appare cenno alcuno. Essendomi fermato un mese in Bologna ho potuto vedere ed esaminare comodamente i MSS. dell'Oretti che sono più di 100 volumi. Del Luini vi è ripetuto quanto si sa, senza alcuna novità. Fui più fortunato per Gaudenzio, poiché vi trovai notizia di alcune opere che nel secolo scorso erano in Milano e che io finora aveva del tutto ignorate» (Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78; vd. Appendice). Le notizie contenute nei manoscritti di Oretti (su cui vd. STOPPA in corso di pubblicazione) non sembrano filtrare dagli autografi di Calvi.

⁴³ Minuta, in alcuni passaggi difficilmente decifrabile, in Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78.

⁴⁴ Apice, Archivio Calvi, busta 21, fascicolo 100, Ic.85-86; CAIRATI 2014, pp. 395, 401, docc. 189, 250.

⁴⁵ Archivio di Stato di Milano, Amministrazione del Fondo di Religione, 213, segnalato da Massimo Romeri; RATTI 1896, p. 99. A Chiaravalle, poi, Calvi segnala – ed è forse la prima menzione dell'opera – la copia da Luini dell'*Adorazione del Bambino* oggi nella

Preg.^{mo} Sig.^r Cossali

Nella speranza che Ella fra le carte che appartengono ai capitoli di chiese, confraternite, o lasciti religiosi possa rinvenire qualche atto pubblico ove rinvenire il nome o la patria di Luino, mi permetto di acchiuderle nota delle chiese per le quali fece qualche opera.

Se Ella potrà giovarmi in questo mio desiderio le sarò effettivamente grato.

Sono frattanto dichiarandole la mia stima

Milano 17 Xbre 1864

Divot.^o Servid.^c
Girolamo L. Calvi

P. S. Rilevando qualche cosa favorisca farmelo conoscere perché sia subito da Lei.

Chiese in cui Bernardino Luino operava per vedere fra quali documenti potrebbero trovarsene di quelli a lui spettanti.

In S. Barnaba faceva una Pietà, simile alla Passione.

In S.^t. Giorgio (già ricercata) Confrat.^a

Nella chiesa della Pace Storie di S.^t. Giuseppe = ed altre

Madonna di Saronno

Chiesa di S.^t. Maurizio

A S.^t. Pietro in Monforte

Oratorio di S.^{ta} Corona

*

N. 127: 17 Xbre 1864

Il Nob. Girolamo Calvi

Indicando i luoghi in Milano

e fuori dove il Bernardino

Luini lavorò incarica quest

Archivio a far indagini onde

rinvenirvi documenti da cui

poter ricavare il nome del padre e la patria

del d.^o pittore.

1495 = 1550 circa

Milano = S. M.^a de Servi = Conv.^o = Adorazione de Magi

Vacante
in genere
└─┬─┘
Monumenti
Pittori

cappella del Rosario nel transetto sinistro dell'abbazia, ma allora in sagrestia; cfr. M.C. Cavallone, G. Giannelli, E. Tagliabue, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 39, 42. Non è stato invece possibile capire cosa siano le opere in San Pietro in Gessate e in San Marco ricordate nella lista redatta da Cossali.

1 Aprile 1865

Questo pittore ha fatto
anche nel 1512 la
*Madonna ch' è in cima
della Scala del Convento*
di Chiaravalle, dando li
frati £ 55.16.
Così leggesi in un
libretto di Chiaravalle
contenente un riscontro
anno per anno delle
spese ed entrate dal 1501
sino al 1601.

Mil. = S. M.a della Passione = Capitolo =
quadro dell'altare Magg. il Sig.re colla V.
Mil. = S. P.^{ro} in Gessate = Conv. = la B.V.
Mil. S. M.a della Pace = Conv. Pitture a fresco
Mil. S. Giorgio al Palazzo = Cap. = Coro
Mil. = S. Sepolcro = Conv.^o = Dipinto nel cort.^e
interno G.C. coronato di spine.
Mil. = Biblioteca Ambros. = S. M.^a Maddalena
e S. Gio. Batta. fanciullo
Mil. S. Ambrogio grande = Convento =
Salvatore = e S.^t Giorgio
Mil. = S. Marco – Conv.^o = SS. Trinità
Mil. – Brera – Gesuiti = Pitture sul Muro; M. V.
col bambino – S. Ant. Abate e S. Santina
Mil. = C.^{da} Bigli – Casa Taverna = Mura

Interne
Saronno = Santuario =
Lugano = nella chiesa dei Francescani =
Passione di Cristo

Altra conferma della frequentazione dei fondi viene da una comunicazione
di Antonio Ponzio, archivista milanese,⁴⁶ del 18 aprile 1857:

Sono stato all'archivio arcivescovile, domandando al Canonico Sala
mio amico, se aveva carte relative alle ricerche artistiche di cui Ella si
occupa. Prima dell'epoca di S. Carlo, mi disse, si hanno pochissimi
documenti; ma dopo quest'epoca, è probabile che si trovino delle carte
interessantissime sotto il punto di visto artistico, massime negli atti
delle visite pastorali. Mi soggiunse ancora, che l'archivio della
Metropolitana, sarebbe il più indicato per questo genere di ricerche,
ma pare sia impenetrabile, fuorché per quelli che avessero una
speciale raccomandazione del Sig.^r Conte Nava, o di alcuno dei +...+
monsignori del Capitolo.

Nel caso ritenesse conveniente di esplorare l'archivio arcivescovile,
non avrà a far altro che una semplice istanza al Sig.^r Prefetto
dell'Archivio che è il Mons. Vescovo Caccia – Dominioni, ché in
quanto all'archivista, è già abbastanza raccomandato da me, senza
bisogno d'altro.

Alla prima occorrenza che verrà al mio archivio, Le mostrerò alcune
carte relative alla Metropolitana che forse potranno interessarle.⁴⁷

Calvi potrebbe aver sfruttato proprio questa entrata per consultare gli atti
delle visite pastorali di Carlo Borromeo relativi alla chiesa di Santa Maria
presso San Satiro, come accenna nella vita di Giovanni Antonio Boltraffio.⁴⁸
Dalle pagine del quarto volume delle *Notizie* emergono, inoltre, alcune
tempestive segnalazioni relative a restauri ottocenteschi e a passaggi

⁴⁶ *Repertorio* 2008, p. 18.

⁴⁷ Antonio Ponzio a Girolamo Luigi Calvi, Apice, Archivio Calvi, busta 14, fascicolo 81.

⁴⁸ Dovrebbe essere il documento oggi in ASDMi, Visite Pastorali, San Satiro, IV, 21, 17
novembre 1568; cfr. Apice, Archivio Calvi, busta 21, fascicolo 100, IIIa.44-52.

collezionistici ancora oscuri che risultano interessanti e meritevoli di ulteriori indagini. È il caso del restauro condotto da Giovanni Battista Airaghi, allievo di Pelagio Palagi, sulle pitture del cortile di casa Taverna in via dei Bigli a Milano;⁴⁹ oppure dell'intervento – probabilmente uno strappo – sulla *Crocifissione* di Bernardino Ferrari nel refettorio di Santa Maria della Pace, ritenuta da Calvi opera di Cesare da Sesto con la collaborazione di Marco d'Oggiono.⁵⁰ Le notizie relative agli acquisti lombardi di papa Gregorio XVI necessitano poi ulteriori focalizzazioni, così come la figura del mercante d'arte Veronesi, che parrebbe aver avuto un ruolo di primo piano nella cessione alla Pinacoteca di Brera di una copia, allora creduta un originale, della *Madonna del bassorilievo* di Cesare da Sesto, un quadro già nella collezione del cardinale Cesare Monti, distrutto in seguito ai bombardamenti del 1943.⁵¹ Infine, si vorrebbe sapere qualcosa di più sulla *Crocifissione* di Aurelio Luini già nel refettorio del monastero milanese di San Girolamo, scoperta da Calvi nel 1833 nel luogo in cui si trovava anche la lapide funeraria del figlio di Bernardino, scomparso nel 1593.⁵²

Altre piste di ricerca possono e devono ancora essere battute, insistendo sia sulle fonti pubblicate e manoscritte, sia sul repertorio di immagini – composto sostanzialmente da stampe di traduzione – a disposizione di Calvi. Anche i taccuini di viaggio, sempre conservati presso il Centro Apice, in cui lo studioso traduce le sue impressioni a caldo in appunti e schizzi abbozzati davanti alle opere, possono rivelarsi utili cartine di tornasole per capire cosa esperisca dal vivo e per conoscerne il metodo di lavoro: alcuni raffronti sono già confluiti nel commento di queste vite leonardesche. Inoltre, come già accennato in apertura, una biografia esaustiva – che inserisca lo studioso nella società milanese e nella cultura del suo tempo, rilevandone il ruolo di promotore di iniziative artistiche e l'impegno politico negli anni cruciali del Risorgimento –⁵³ deve ancora essere scritta, così come merita di essere ricostruito il suo profilo di pittore, anche se dilettante, e di collezionista di opere antiche – attorno al 1817-1819, dovrebbe infatti, grazie alla

⁴⁹ Per la decorazione del cortile: PAVESI 2011, per il restauro ottocentesco in particolare pp. 179-185.

⁵⁰ Apice, Archivio Calvi, busta 21, fascicolo 100, IVa.56-66; IVg.3; IVh.3-4; cfr. FRANGI 2001-2002, pp. 90, 101, nota 65, figg. 96-97.

⁵¹ Apice, Archivio Calvi, busta 21, fascicolo 100, IVa.37; IVi.46; cfr. M. Carminati, in *Quadreria* 1999, pp. 150-151, n. 143; PASSAVANT 1838, pp. 67, 69, nota 22.

⁵² La scoperta di Calvi è resa nota da Ignazio Cantù in un articolo del 9 aprile 1836 uscito su «La Gazzetta privilegiata» (Apice, Archivio Calvi, busta 24, fascicolo 108); cfr. CAIRATI 2014, p. 404, doc. 285. La trascrizione della lapide è anche in Apice, Archivio Calvi, busta 21, fascicolo 100, Ic.98.

⁵³ «Nel 1859 prese parte al riordinamento dell'Accademia delle Belle Arti in Milano, fu presidente nel 1869 della Commissione riunita in Milano, d'ordine del Ministero della pubblica istruzione, per verificare le opere esistenti nelle chiese e nei pubblici stabilimenti di questa città e farne un elenco. Oltre a questi incarichi il Calvi ebbe quelli sempre gratuiti nella sua patria, di assessore municipale dal 1828 al 1834, di Direttore del Ginnasio comunale di Santa Marta, di consigliere comunale, più volte rieletto. Amò la sua patria, e nei giorni del pericolo e della lotta collo straniero fu dei primi e dei più coraggiosi» (*Necrologia* 1872b). Varie tracce si ritrovano anche tra la corrispondenza conservata ad Apice; per l'impegno politico cfr. anche MIGLIAVACCA 2011.

mediazione del pittore Giuseppe Collignon, aver acquistato dei «quadretti antichi della scuola Senese e Fiorentina», o almeno averne avuto l'intenzione – e moderne.⁵⁴ Un aiuto fondamentale verrà dall'epistolario, lo strumento più utile alla ricostruzione del profilo di Calvi, dell'universo in cui gravita e della rete che ne supporta le ricerche; i quattro faldoni di corrispondenza conservati ad Apice, la cui trascrizione si è portata a termine negli anni, meritano dunque di essere vagliati e studiati con attenzione. In particolare, le notizie che si ricavano da alcuni scambi epistolari (per esempio da quello già citato con Luigi Bruzza, di cui si dà conto nell'Appendice, o quello con Michele Caffi o con Gaetano Giordani)⁵⁵ possono condurre a un effettivo accrescimento delle conoscenze, sia per quanto riguarda la storia collezionistica delle opere trattate sia per la storia del gusto e della storiografia artistica, che per alcune vicende dell'arte italiana nella prima metà dell'Ottocento.

Questi buoni propositi, che si spera in futuro di riuscire a convertire in uno studio articolato, permetteranno di fotografare lo stato di un mondo che stava, come mai prima di allora, rapidamente cambiando e di dare conto del modo di fare storia dell'arte precedente la rivoluzione moderna introdotta da Giovan Battista Cavalcaselle e Giovanni Morelli.

⁵⁴ Nulla si conosce della collezione della famiglia Calvi. Spie dell'interesse verso i primitivi e dei possibili acquisti si rintracciano nelle lettere a Tommaso Gazzarrini, Pietro Filippini, Leonardo Foschi e soprattutto Giuseppe Collignon: Apice, Archivio Calvi, buste 12-13, fascicoli 79-80. Il passaggio citato è stralciato da una lettera di Collignon del 23 novembre 1818: «Ricordandomi fino dall'anno scorso che Ella gradiva di acquistare dei quadretti antichi della scuola Senese e Fiorentina, sono a prevenirlo che ne avrei in vista diversi belli, ma desidererei di sapere all'incirca quanto sarebbe deciso di spendere, affinché possa regolarsi, e approfittare della circostanza per maggiore economia». La risposta di Calvi, di cui si conserva ad Apice la minuta, è inviata il 18 gennaio 1819: «Avrei diffatti graditi molto di avere alcuni pezzi della loro scuola antica, e nell'occasione del mio rimpatriamento mi era forse facile il trasportarli senza tante seccature di licenze, gabelle etc. In quel momento avrei anche potuto disporre di qualche maggior somma; avendo qua acquistate alcune opere di Bossi, e tra le altre cose un cartoncino che è una meraviglia. Onde per ora sarei portato di farne di +...+ all'occasione d'una mia gita costì che sarà probabile nel prossimo autunno» (Apice, Archivio Calvi, busta 12, fascicolo 79). Per quanto riguarda le opere moderne cfr. nota 4 e IIIa.44-52; IIIb.52-53, 55-56, 64.

⁵⁵ Apice, Archivio Calvi, buste 12-13, fascicoli 79-80. Queste lettere, con particolare attenzione ai problemi che riguardano il Bramantino, sono state analizzate dagli studenti, dagli specializzandi e dai dottorandi che, qualche anno fa, hanno partecipato a un seminario organizzato da Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa (Intorno all'archivio di Girolamo Luigi Calvi, a.a. 2012-2013). Corinna GALLORI (2007) ha, inoltre, indagato un aspetto dei rapporti tra Girolamo Luigi Calvi e Michele Caffi.

Nel corso degli anni molte persone mi hanno indirizzato, consigliato, aiutato, insegnato e condiviso risultati e/o una parte di vita e i debiti che ho contratto sono davvero tanti. Questa ricerca deve moltissimo a Giovanni Agosti, sempre prodigo di consigli, suggerimenti e utili correzioni. Un ringraziamento particolare ad Andrea Canova, che con gentilezza e pazienza mi ha aiutato nella messa a punto dei criteri filologici più adatti alla fruibilità del testo, e a Rossana Sacchi: senza di lei mi sarei persa infinite volte. Sono poi molto riconoscente a Stefano Bruzzese e ad Alfonso Litta: i loro studi, condivisi con grande generosità, hanno di molto semplificato i miei. Grazie di cuore a Patrizio Aiello, Matteo Bonanomi, Marco Flamini, Elena Rame e Massimo Romeri, che mi hanno quotidianamente accompagnato, partecipando alle gioie e ai dolori di questo lavoro e non solo. Seguono, sperando di non dimenticare nessuno, Agostino Allegri, Leda Avanzi, Elisabetta Bianchi, Roberto Cara, Alice Collavin, Fiorella Frisoni, Federico Giani, Silvio Leydi, Fernando Mazzocca, Antonio Mazzotta, Monica Molinai, Cristina Moro, Paolo Plebani, Giovanni Renzi, Andreas Schumacher, Jacopo Stoppa, Marco Tanzi, Luca Tosi, Alessandro Uccelli, il personale del Centro Apice (in particolare Raffaella Gobbo e Gaia Riitano) e della Biblioteca di dipartimento e tutti i partecipanti al seminario organizzato da Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa nell'a.a. 2012-2013 che ruotava intorno all'archivio di Girolamo Luigi Calvi. Grazie, infine, agli amici di sempre che, lontani dalla storia dell'arte, mi hanno distratto o fatto concentrare sugli obiettivi secondo necessità. In ultimo, *last but not least*, devo ringraziare mio papà, almeno nel ricordo, e mia mamma per l'affetto con cui mi hanno sempre sostenuto, per avermi permesso di seguire le mie inclinazioni e per avermi insegnato a essere curiosa.

Appendice

Carteggio tra Luigi Bruzza e Girolamo Luigi Calvi

Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78

La trascrizione intende privilegiare la fruibilità del testo, tentando di centrare un giusto compromesso tra fedeltà all'autografo e leggibilità, e si uniforma ai criteri esposti nella Nota al testo (vd. *infra*). Le lettere di Girolamo Luigi Calvi sono minute e spesso presentano difficoltà di lettura, a causa di cancellature e glosse. Nel fascicolo si trova inoltre, forse per pura casualità, una lista di nomi di artisti affrontati nelle *Notizie*, non compresa in questa appendice.

1.

Moncalieri Real Collegio Carlo Alberto

2 Gen. 65

Chiarissimo signore

Ignoto alla S.V., ma ammiratore delle dotte ed utilissime memorie ch'ella va pubblicando sopra gli artisti lombardi delle epoche più oscure, mi facio ardito di presentarmela per chiederle cosa che non ho potuto imparare dai libri, e che da V.S. in fuori io non credo poter sapere da altri. Ecco la mia domanda. Può ella indicarmi in quale anno morì Stefano Scotto? Morì in Milano o fuori? Se ella che ha fatto tanti studi sopra i pittori di que' tempi potesse darmi alcun lume su ciò che le domando, mi farebbe cosa graditissima, e mi gioverebbe assai opportunamente perché potessi camminare più speditamente in alcune memorie che vo stendendo sopra i pittori vercellesi. Se poi ella avesse pubblicato alcun scritto in cui facesse memoria di Stefano Scotto, mi farebbe favore d'indicarmelo perché me lo procurerei avendo speranza che mi riuscirebbe assai utile.

Ella voglia compiacersi di accoglierle benevolmente queste mie linee che le indirizzo, forse con troppa confidenza, ma che la sua bontà le farà parere scusabili nel bisogno che le suggerisce.

Aggradisca l'omaggio della mia riconoscenza e dell'alta stima per V.S. della quale mi pregio dirmi

Obb.^{mo} e dev.^{mo} servo
D. Luigi Bruzza Barnabita

I.

s.d. [dopo il 2 gennaio, ma prima del 12 gennaio 1865]

Eg.^o Sig. D.ⁿ Luigi Bruzza

Sono dispiacente di non poter rispondere a proposito alle sue domande sul luogo della morte del pittore Stefano Scotto; pure le soggiungerò alcune cose che potrebbero tornar utili, scrivendo di questo artefice, lo che io non ho fatto ed anche non farò, sebbene starebbe bene anche nel novero di coloro ai quali sono destinate le mie fatiche. Io non ho conosciuto l'archivio della nostra cattedrale per la sola ragione che uno dei fabbricieri che scrisse alcune cose mal digerite su questo tempio, si era fatto di quei documenti un monopolio, come accennai nella prefazione della prima parte pubblicata delle *Notizie* e che poi pubblicò il Politecnico, dove rilevai V.S. prendeva le sue notizie a mio riguardo. Nonostante io degli atti di quell'archivio possiedo un estratto fatto dal segretario Albuzzio sino dal 1770. che io non raramente cito, non che alcune Memorie da lui lasciate sui nostri artefici onde sono a levargliele perché le possono essere utili. Ma prima le ripeterò quanto di Stefano Scotto disse il Franchetti nel 1821 (però non consapevole di quanto conteneva il manoscritto dell'Albuzzio) al f. 24. nella nota della sua Storia e Descrizione del Duomo di Milano, cioè: «che anche la scultura ornamentale annovera dei valenti artigiani, fra i quali si distingue Stefano Scotto che operò sul principio del secolo XV. dei bellissimi arabeschi che ornano la parte superiore dell'edificio». Il Franchetti deve aver

attinta questa notizia nell'archivio della cattedrale, che però non cita, non può avere distinti gli arabeschi che tanti e di tanti per classificarne il merito, che non vi han nome gli [...] Ma non ha veduto probabilmente tutti quei documenti e non gli intese appieno. Egli lo [...] siccome era pittore di figura e dal Lomazzo lo dice anche maestro di Gaudenzio Ferrari e di Luino Bernardino, spiace a vederlo lavorare il marmo, che pochi pittori fecero, ed in questo genere non primario, però eccole quanto racconta l'Albuzzio a proposito, che ben potrà conoscere altra sua opera del migliore genere, potrà pure esserle notizia o nuova poco meno. Io le copio circa metà dell'articolo che brevissimo di questo autore lasciò scritto: «Si sa che era eccellente negli arabeschi, ma non si sa se presentemente esista alcuna sua opera». Di Stefano Scotto trovo fatta menzione nei libri dell'Opera del Duomo all'anno 1508. pag. 256. (qualche libro di dare ed avere) dove leggo: *D.º Stephanus Scottus debet dare, die ultimo decembris N. 40 e N. c i (sic, forse il N. sarà stata la marca delle L.) super rationem crediti sui picturarum factarum et fiendarum pro oblationibus portarum etc.* Ad ogni modo alcun che ove trarvi spero per la di lui vita; io non farò che citarlo per le notizie di Gaudenzio Ferrari e Bernardino Luino che gli furono, come dice il Lomazzo, discepoli appunto in Milano. Ora, appunto perché questi due, Gaudenzio e Bernardino, furono discepoli dello Scotto di Vercelli non è probabile che questi due e specialmente Bernardino Luino (che Gaudenzio Ferrari è detto che ivi lo fosse del Giovenone) ivi fosse stato discepolo dello Scotto, con cui potrebbe darsi anche che venisse a Milano? E con questa notizia non ne potrebbe aver raccolte altre? Parla di Luino l'Argellati e mi pare anche il Sitone, ma non persuadono molto, e purtroppo alle sue se ne uniscono altre che sono vere storielle anzi, meglio, brani di romanzo che [è] una matassa difficile da disimbrogliare, e solo di certissimo si hanno diverse date sulle sue opere, delle quali ne abbiamo molte ed assai belle. Ora se ella avesse di Luino ed anche di Gaudenzio a darmi qualche notizia, io mi sarei veramente a lei doppiamente tenuto obbligato per avermi procurato il modo di far la sua conoscenza in studii simili, e che avrò ad aggiungere alle poche notizie circa questi artefici qualche altra, che farà piacere indicarmene la sorgente, e saranno certe. Intanto, con questa ho il piacere di protestarmi la mia stima, e distinta considerazione

di Lei div.º servid.º
[Ghirolamo Luigi Calvi]

2.

Moncalieri 12 Gen. 65

Chiarissimo Signore

Rendo infinite grazie alla S.V. per la bella e cordialissima lettera con cui ha risposto alla mia domanda e, professandomele pienamente obbligato, desidero che si presenti occasione per mostrare che la mia gratitudine non è di sole parole.

La notizia che mi comunicò estratta dall'Albuzzio che la prese dai registri dell'opera del Duomo, mi riuscì opportunissima, ed è la sola data certa che io conosca della vita dello Scotto. Nelle tenebre che circondano quest'uomo io non sapea dove volgermi. Il mio intento non è già di trattare dello Scotto, ma sì di Gaudenzio Ferrari, Bernardino Lanini ecc. dei quali vado da molti anni cercando nuove notizie, ma siccome io tengo per vera l'affermazione del Lomazzo che lo Scotto sia stato maestro a Gaudenzio, e credo in Milano, così mi era necessario aver qualche notizia di lui, e principalmente qualche certa data cronologica per ordinare la vita di Gaudenzio Ferrari, che fino ad ora abbiamo fondata soltanto sopra congetture, almeno per quella parte che riguarda i primi quaranta anni della sua vita. Dello Scotto poi non vi ha memoria alcuna in Vercelli, né si può fare la menoma congettura che vi sia stato mai. È pur falso quanto fu detto dal P. Resta, dall'Argellati e da altri che i Luini fossero da Vercelli e vi avessero casa, perché ciò fu effetto di un equivoco avendo confuso Bernardino Lanini o Lanino vercellese con Bernardino Luino o Luini discepolo di Leonardo. Io le posso accertare che né

dello Scotto, né del Luini v'ha o v'ebbe mai in Vercelli memoria alcuna. Quanto poi a Gaudenzio Ferrari è pure una favola, pur troppo generalmente invalsa, che fosse discepolo di Gerolamo Giovenone, ed io spero che anche i più difficili resteranno convinti della dimostrazione che ne farò.

Le mando con questa un piccolo lavoro sulla patria del Soddoma, e desiderando che l'accoglia amorevolmente e compatisca gli errori che potesse rinvenirvi, me le offro di cuore

Di V.S.

Obb.^{mo} Servo
D. Luigi Bruzza B.^a

3.

Ill.^{mo} e chiarissimo signore

Memore sempre delle cortesi risposte che si compiacque di fare alle mie lettere e della graziosa accoglienza che mi ebbi da V.S. nell'agosto passato, mi pregio di trasmetterle alcune notizie che per avventura non riusciranno inutili ai suoi studi sopra gli artisti dei tempi dei Visconti e degli Sforza. Mi duole di non aver conosciuta prima la notizia che riguarda Cristoforo Motti perché sarebbe stata opportuna nella vita che ne diede nel secondo volume delle sue belle e preziose Notizie.

Nell'archivio di Corte in Torino vi sono varii volumi che diconsi Pandette Richeriane, i quali altro non sono che l'estratto di una innumerevole serie di documenti che un Richieri fece negli archivi di Genova. Le opere accennate nelle notizie che trascrivo erano tutte in Genova, ma di esse non rimane più alcuna traccia.

1405. Priores devotionis S. Joh. Baptista mandant magistro Vincentio de Bressa pictori quod pingat capellam d.ⁱ S.ci in ecclesia Jannensi tam in facie quam in caelo.

1468 Pacta inter Ambrosium De Marinis et Xristophorum de Mottis de Mediol. pictorem pro pigenda eius capella in eccla s.ci Laurentii et inter pacta inita inter ipsos est quod dictus Xristophorus debeat depingere dictam capellam cum auro argento et azzurro et aliis coloribus et pretio L. 220 ianue.

1480 Franciscus de Ferrariis pictor pinxit superioribus diebus troynam domus discipline s.ci Ambrosii et troynam domus discipline s.ci Stephani.

1484 Mag.r Carolus de Mediolano pictor promittit priori conventus s.ce Marie de Angelis de Promontorio quod ipse fabricabit Maiestatem unam pro altare maiori dicte ecclesie in latitudine de palmis XI circ. et in attitudine de palmis XVI circ. et in ea depingere videlicet in medio assumptionem B. Virginis pretio L. 200 in 250.

Oltre i due noti pittori milanesi. Ella saprà chi è il Vincenzo da Brescia, e il Francesco Ferraris che io sospetto lombardo. Del resto ella aggradisca queste poche memorie come segno del desiderio che ho di mostrarle la mia servitù.

Mi permetta che le faccia una domanda. Il celebre prof Scarpa di Pavia aveva una collezione di quadri. Mi saprebbe ella dire se andò dispersa, ovvero se si conservi tuttora da suoi eredi, che non so chi siano, ed in qual luogo si trovi?

Io proseguo negli archivi le mie ricerche sopra Gaudenzio Ferrari. Se mi occorrerà d'incontrarmi in notizie che possono servire al suo scopo d'illustrare gli artisti milanesi, sarò ben lieto di comunicargliele, e pregandola ad aggradire il mio ossequio mi pregio di essere

Di V.S.
Obb.^{mo} servo
D. Luigi Bruzza B.^a

Moncalieri
1° maggio 66

II.

Parma 6 agosto 66

Egregio Signore

Il dipinto del possed. dalla R. Pinacoteca è una tavola di cent. 40x35. rappresentante una Madonna assai bene disegnata ed avvolta in un verde manto. La veste è di un rosso vivo, e leonardesche ne sono le forme gentili. Non +...+ a questo bozzaccio, gittato giù tanto per darle una linea, né qui cerchi l'espressione della testa. Ci vorrebbe altro. Le carni, con tutta nel suo complesso la intonazione, sono di un caldo robusto, un po' aggravato dal tempo, ch'ella sa quanto lavori nelle tinte. Anzi qui tutte le parti ombrate, si risentono della solita alterazione. Come vede, sulla muraglia che serve di fondo alla testa, è un'etichetta colla leggenda fra. melzi. m.a.f. 1499. Le lettere m.a.f. dall'altezza del quadro non ho potuto distinguerle bene. Ma ella forse, da altre leggende del Melzi, ne troverà in ogni caso la rettificazione. Perdoni la fretta.

Lo Zani fu gran viaggiatore, raccolse più zibaldoni che per un concetto sintetico. Per quarantun e più anni fu in mano a quadri, ma forse più a raccolta di stampe, e bisogna pure che qualche cosa dovesse uscirne. Se vuole una sua vita colla descrizione delle sue opere edite ed inedite, potrà facilmente rinvenirla nel tomo VII ed ultimo pag. 533 della Continuazione delle Memorie degli scrittori parmigiani dell'Affò, opera del mio antecessore Angelo Pezzana possed. da tutte le biblioteche.

[Girolamo Luigi Calvi]

4.

Moncalieri 31 agosto 66

Illustrissimo signore

La fortuna che in Milano ed altrove mi fu questa volta avarissima de' suoi favori rispetto a Gaudenzio Ferrari, mi fece venire innanzi una carta da cui appresi varie notizie della famiglia di Bernardino Luini, e che, come devo, mi affretto di comunicarli. La trovai nell'archivio dell'ufficio del Registro e Bollo in Canobbio sul lago Maggiore, fra le filze del notaio Bartolomeo de Carmeno del fu Ambrogio di Canobbio, e porta la data 27 aprile del 1536. In essa adunque è detto così: Nob. d.n.s Gaspar de Bexutio fig. dni spect. dni Evangelista de petra rossa habitati in dicto loco de Bexutio ducat. Mediol. et d.na Ursula eius d.ni Gasparis uxor legitima et filia q. nobilis d.ni Bernardini olim d.ni Antonii Stephani de Coldrionibus de Canso que domina Ursula fuit primo loco uxor quond. nob. d.ni Corradini olim spectab. d.ni Joan. Eleuteriis de Luijno habitat. in loco de la Formatia territorii de Caronate faciens in ipsa d.na Ursula infra omnia etc. in presentia dicti d.ni Gasparis mariti sui etc. Il presente atto contiene una retrovendita di certi beni che provenivano da Bernardino de Coldrionibus il quali li aveva dati a Giovanni Eleuterio de Luijno del fu Giovanni Antonio del luogo de la Formatia per lire 2485 e 3 soldi. Nella stessa filza trovai altri atti che si riferiscono alla famiglia Coldrioni e ad Ursula, che ebbe due figli di nome Ambrogio e Francesco, ma per la brevità del tempo non potei scorrere le filze accuratamente, né prendere altre notizie. Di Bernardino Luino però nulla mi venne sotto occhio. Forse vi tornerò un altro anno, perché quell'archivio è del tutto inesplorato, e dovrebbe dare qualche importante documento.

Intanto, dall'atto che le comunico, parmi che si acquisti notizia che l'avo di Bernardino fu un Giovanni Antonio, che ebbe un fratello di nome Corradino e che questi era morto prima del 1536, che il nome da Bernardino imposto al figlio Evangelista, gli venne probabilmente dal nome del padre di Gaspare Besozzo che forse lo tenne al sacro fonte, che il luogo originario della famiglia de Luino è Formazza, nella valle dell'Ossola, e che questa famiglia portava già fin d'allora il titolo di nobiltà. Io non vado più innanzi, e lascio al suo giudizio l'approvare o rigettare queste congetture.

Essendomi recato a Como per vedere le pitture della chiesa di S. Fedele, io ne sono partito convinto che quelle pitture non sono di Gaudenzio Ferrari, e che l'attribuzione fu fatta assai leggermente per una certa rassomiglianza di alcune figure. Quei dipinti a mio giudizio sono assai posteriori a Gaudenzio Ferrari.

Io la prego di conservarmi la sua affettuosa amicizia, e di avermi sempre, quale mi pregio di essere per suo

Devot.^{mo} ed aff.^{mo}
D. Luigi Bruzza B.^a

5.

Moncalieri 9 ottobre

Signor mio Preg.^{mo}

Non occorrendo alcuna risposta alla sua carissima dei 6 di settembre, io pensava meco stesso quando avrei avuto occasione di scriverle nuovamente per darle alcuna notizia degli studi nostri, o per chiedere delle sue nuove, essendomi la sua corrispondenza gratissima ed utilissima sopra d'ogni altra. La buona fortuna mi fece venire sott'occhi una notizia del Luini che mi affretto di comunicarla. È bensì vero che io credo che forse le sarà già nota ma, ancorché così fosse, io godo di afferrare questa occasione per intrattenermi alquanto con Lei e dimostrarle la mia sincera ed affettuosa servitù.

Nella *Storia delle Pitture italiana di E.T. Huard* tradotta ed annotata dal Ticozzi, stampata in Milano da Fortunato Stella nel 1835 alla pag. 81 si legge: = Ignorasi la precisa epoca della morte (del Luini) e soltanto raccontasi che ancora operava, sebbene giunto da più anni a senile età, dal 1535 al 1540, perché in una scrittura italiana, che non tratta di cose pittoriche, trovasi in una postilla: *Bernardino Luini allievo di Leonardo da Vinci morì in Lombardia nell'anno del Signore 1538, ed il libro porta la data del 1543.* = Non parlo dell'inesattezza del dire giunto il Luini a senile età negli anni indicati, ma trovo importante la citazione di un manoscritto contemporaneo che lo afferma defunto nel 1538. Per non so quale noncuranza il Ticozzi dimenticò di indicare quale scrittura fosse quella da cui cavò la notizia, e dove si trovi, perché a me parrebbe assai conveniente di rivederla e attentamente considerarla. A Lei forse sarà nota e, se così fosse, io me ne rallegrerei; nel dubbio però non ho voluto mancare di accennargliela, qualunque sia l'importanza o la novità di essa, perché in questi studi il comunicarsi le idee e il richiamare l'attenzione sopra qualche notizia determinata giova grandemente allo scoprimento del vero.

Ella mi farà cosa gratissima se mi darà notizie della sua salute, ed augurandomi l'occasione di poterle dare nuove e peregrine notizie, con tutto il cuore me le raffermo

Di V.S.
Dev.^{mo} servo ed amico
D. Luigi Bruzza B.^a

6.

Moncalieri 26 nov. 66

Preg.^{mo} ed egregio signore ed amico

Le sue lettere mi giungono sempre così care e gradite come il più solenne regalo che possa farmi, e l'ultima sua mi fu poi arcicarissima, perché vi scorsi quanto ognora più vada crescendo la sua benevola affezione per la mia esigua persona. La ringrazio adunque di tanto suo affetto, del quale è da me sinceramente ricambiato e, prima di rispondere a quello che fu l'oggetto della sua lettera, premetterò alcune notizie che, in questi giorni, mi vennero alle mani, e potranno forse col tempo esserle utili.

Nel volume 4 fascicolo 2 degli *Atti della società ligure di storia patria*, uscito ora dai torchi in Genova, nella illustrazione delle opere dello scultore Matteo Civitali a pag. 23, in nota, vi è un intero documento del 1461. 2. gennaio con cui *Magister Vincentius de Bressia pictor habitator Papiae* promette di dipingere, rimettendosi pel prezzo alla discrezione de' committenti, la cappella di S. Gio. Battista nella cattedrale di Genova. L'illustratore non s'accorse che si tratta del Foppa, e lascia il Vincenzo fra gli ignoti.

Seguita a questa, un'altra memoria sopra le *Opere di Gian Giacomo e Guglielmo della Porta e Nicolò da Corte* fatte in Genova. Nei documenti ad essa aggiunti trovo le seguenti memorie di artisti:

1516. 16 luglio. *Magister Johannes Jacobus de Papia pictor*, il quale poco dopo è detto anche *sculptore*. Ella saprà forse chi sia costui.

1530. *Nicolò de Curte sculptor*

1533. 10 febr. *Magistris Jacobo de la porta et Nicolao de Curte Francisci Mediolanensibus et sculptoribus*, e trovansi ripetutamente nominati in vari atti fino al 1541.

Un altro documento a pag. 63. dice: *Magister Johannes Jacobus de la Porta quondam Bartholomei suo nomine ac nomine Gulliermi eius filii ecc. ex una parte et Mag.^r Nicolaus de Curte Francisci Mediolanenses sculptores ec.* fanno un compromesso. Questo atto è del 1534., ne seguono altri fino al 1549. L'autore delle due predette Memorie è lo scultore Santo Varni.

Fra le notizie da me pescate nella Biblioteca ambrosiana a foglio 115 della *Galleria portatile* del P. resta vi ha la seguente, probabilmente a Lei nota, e che trascrissi alla lettera.

«Bernardino da Lovino il vecchio milanese. Testa di donna giovane. Imitatore di Leonardo in Milano fu a Roma con Gaudenzio [suo già condiscipolo sotto lo Scotto] e mentre Gaudenzio, già conosciuto da Raffaele sotto à Pietro Perugino, fu messo a lavorare al portico de Chigi; esso Lovino fu pure adoperato nella Cena de' Dei ove riconosco per sua la testa presente».

Lascio a Lei il giudizio del disegno di questa testa. Quanto alla notizia non se quanto possa esser vera, perché troppo corrivo, e sempre di pochissima critica sono le cose del P. Resta.

Finito il mio preambolo vengo alla sua lettera.

Io già mi aspettava che nell'archivio del Duomo di Como non si trovasse memoria alcuna di Luini e di Gaudenzio. L'unica speranza la riporrei nell'archivio dei Notai, ma io non mi sento il coraggio di andare a sepolirmi nel detto archivio per un quindici giorni, quando nell'estate tornerò in Lombardia, parendomi assai poco probabile di potervi rinvenire alcuna cosa, e tanto più che, come ella mi scrive, le filze non hanno rubriche. Pel quadro di Como sono rassegnato a ignorare il tempo in cui fu fatto.

Le comunico però una notizia da me trovata in questi giorni. Intorno al 1600 fioriva in Como la famiglia Borsieri la quale era amante di pitture, ed aveva tavola del Luini (una ninfa) di Aurelio suo figlio (una Dafne) di Gaudenzio e d'altri. Se mai questa famiglia esistesse ancora, ciò che ignoro del tutto, forse fra le sue carte si potrebbe trovare qualche bella notizia.

Godo di essere perfettamente d'accordo con Lei intorno al giudizio degli affreschi di S. Fedele. In essi io non vi seppi riscontrare per nulla il fare e il pennello di Gaudenzio, e me ne venni persuaso che gli erano falsamente attribuiti. Appena in due figure di uno de' quattro dipinti scorsi un poco di rassomiglianza, ma questa però non tale che neppure oserei dirla di mano di un suo scolaro, ma la considero piuttosto come reminiscenza di un qualche imitatore. Ad ogni modo, Gaudenzio non ci ha che fare. Io ne feci motto al paroco, ma vedendo che questi, stando alla voce comune, voleva che fossero proprio di Gaudenzio, lasciai cadere il discorso, e lui nella sua opinione, avendo per massima di non mettermi mai a disputare con chi giudica cogli occhi degli altri. Ella lo trovò più arrendevole, e fu cosa giusta e doverosa ed un omaggio dovuto alla sua autorità e perizia nelle cose delle arti.

È un danno veramente grande l'essere privi di documenti che riguardino Bernardino Luini. Le congetture colle quali conviene in parte procedere sono sempre incerte e qualche volta pure ci conducono fuori di strada. Il Lomazzo dice che Gaudenzio ha superato ne' rabeschi lo Scotto, del quale *fu suo primo discepolo et insieme del Lovino*. Le parole sono chiare, e nel senso grammaticale furono sempre da tutti intese ad un modo che, cioè, Gaudenzio studiò sotto ambidue. Io concedo che le parole del Lomazzo possano considerarsi scritte secondo un

idiotismo popolare per cui possono prendersi come volessero significare che fu scolaro dello Scotto insieme col Luvino, ma ci avrei però sempre un poco di scrupolo a intenderle così perché converrebbe fare un poco di violenza al testo del Lomazzo. Tuttavia non avrei difficoltà se le opere più antiche del Luini mostrassero quel non so che di fare antico che, notiamo, soleva nel Gaudenzio e che indicasse che così Gaudenzio, come Luini, ebbero i principi da un medesimo maestro. Non avendo io vedute che poche opere del Luini, non so che dirmi, ma debbo però confessare che, in quelle che vidi, io non vi scorsi quelle tracce che veggo in Gaudenzio. In quelle opere però di Gaudenzio, che diconosi della prima maniera, come nella chiesa delle Grazie in Varallo, vi scorgo un non so che da cui mi si ridesta la memoria del Luini, e parmi di scorgervi una relazione. Io sottometto del tutto al suo giudizio queste mie osservazioni, che non so qual parte possano avere di vero.

Avrei altre riflessioni da fare sopra il Luini, mettendolo in relazione con Gaudenzio, ma ho troppe poche date sicure del primo per essere sicuro di non dire spropositi e però mi tacio. Questo è un punto comune e di grande importanza, per lei e per me; ci mediterò sopra e a lungo, ma senza date sicure e documenti, come si può fare? Almeno si conoscesse qualche opera di Stefano Scotto per avere un punto di partenza dalla ragione dell'arte.

Conosco il sonetto del Lomazzo al Luini. Non l'ho qui, ma andrò fra poco a considerarlo nella Biblioteca di Torino, e le scriverò quel che me ne pare. Sono pochi giorni che svolsi le poesie del Lomazzo, ma per Gaudenzio, e prima di ricevere la sua carissima lettera. Aggradisca l'omaggio del

Suo aff.^{mo} amico
D. Luigi Bruzza B.^a

7.

Moncalieri 3 dicembre 66

Egregio signore ed amico

In questi giorni, avendo adunate tutte le memorie del Luini che ho potuto raccogliere, mi sono dato a studiarle e confrontarle insieme per vedere se mi riusciva di cavarne un qualche costrutto. Ella si compiaccia di ascoltare benignamente le mie parole, e si risponda ad udire come a poco o nulla sia riuscita la mia fatica. Comincio dal sonetto del Lomazzo. A mio parere da questo sonetto non si può dedurre che Bernardino fosse vivo quando lo scrisse perché, sebbene usi il tempo presente e gli volga il discorso come se fosse vivo, vuolsi considerare come linguaggio poetico proprio dell'apostrofo con cui il sonetto è condotto, e non vi è alcuna circostanza che mostri che veramente intenda parlare di persona vivente. L'ultimo verso poi con cui dice: *qual fu del vostro genitor l'imgo*, me ne persuade del tutto, perché con queste parole non voleva punto accennare che allora Bernardino fosse incanutito, ma dire in generale che i figli erano così *vaghi e biondi*, come lo era il padre loro quando viveva. Avverto ancora che a mio giudizio benché il sonetto cominci colle belle lodi di Bernardino, il fine che con esso si propose il Lomazzo era di lodare i suoi figli e specialmente l'allievo suo Aurelio, e di ciò me ne rende accorto l'indice di quelle poesie nel quale, benché il sonetto abbia in fronte il nome di Bernardino, non si trova però ricordato nel detto indice, ma si vi trova solo la citazione sotto il nome di Aurelio, ed io dal confronto di questo indice con quelli delle altre opere del Lomazzo, non dubito che l'indice sia tutta opera sua, e non dell'editore, e che in esso lasciò trasparire la sua vera intenzione.

Ma sia pure che non si debba far capo di questa minuta osservazione. Io ho scorso tutte le opere del Lomazzo ed esaminati i luoghi tutti dove nomina Bernardino, e sempre trovai che non lo ricorda mai con parole che lo significhino ancora vivente al suo tempo. In un sonetto a pag. 96 lo nomina con Gaudenzio e Cesare da Sesto, che già erano morti, a pag. 219 contrappone la bontà sua all'avarizia di Giorgio Vasari, ma in modo che accenna a tempo passato, benché il sonetto sia grottesco e perciò di senso recondito, ella potrà averne un lume intorno al tempo in

cui visse, se avrà notizie del Busca ivi nominato, e del quale il nome a me è poco meno che ignoto. Le trascrivo i detti versi perché gli abbia subito innanzi.

Dinar, dinar, dinar, dinar, dinare
Ad alta voce il gran Giorgio aretino
Gridava nelle orecchie a un suo compare.
Doprava terra gialla del Monduino
Per poter ben la barca colorare
Al Busca pittator, il buon Lovino.

Nel *Trattato* lo trovo nominato cinque volte. La volta a pag. 165. (lib. 2. cap. 15) ove dice che *già dipinse sopra la porta nella facciata dell'Hospitale della Carità*, e qui non è dubbio che col *già dipinse* indica un tempo abbastanza remoto. Io che ho poca pratica di Milano non so quale Ospedale sia cotesto, ma a V.S. sarà noto, e perciò amerei sapere se ancora nell'archivio di esso abbia fatto ricerche per vedere se vi sia alcun documento. Questa pittura dovendo essere stata fatta per conto dell'opera, se esistono i libri delle spese, dovrebbe trovarsene cenno. A pag. 228 (lib. 4. cap. 14) nomina Aurelio *il quale non mostra punto di essere bastardo figliuolo di Bernardo Lovino pittore eccellentissimo*, né ciò basta per dire che lo nominasse come vivente, che anzi più naturalmente il senso mi sembra che debba essere preso di tempo passato. A pag. 421 (lib. 6. cap. 47) è il noto passo ove lo dice maestro di Gaudenzio. A pag. 456 (lib. 6. cap. 56) lo accenna chiaramente come defunto dicendo che *fu valente* ne' panni, e finalmente a pag. 481 (lib. 6. cap. 64) lo ricorda con altri che *solevano concepire* nell'idea la forma ec. Considerati tutti questi luoghi, non v'ha dubbio che Bernardino fosse già morto non trovandosi mai una espressione che chiaramente lo indichi vivo. Anche nell'*Idea del Tempio della Pittura*, ediz. Bologna pag. 8 lo veggio ricordato con altri che dice che *sono stati eccellenti*. Conchiudo adunque che nelle opere del Lomazzo, così di versi come di prosa, tutto ci persuade che Bernardino era già passato di vita quando il Lomazzo scrisse le sue opere. Mi sono poi volto a considerare le varie date degli anni a me noti del Luini per compararli con quelli della vita di Gaudenzio, cosa al mio scopo tanto necessaria, ma non potei ricavarne alcun frutto perché la data *certa* più antica che io abbia è quella delle pitture nel collegio di S. Sepolcro del 1515. Se ella, come credo, ne conosce altre più antiche, mi farebbe sommo piacere di comunicarmele, perché senza di esse anche il mio Gaudenzio resta troppo oscurato.

Le ricordo che gli scritti del Sitoni si trovano in Milano presso il notaio Clerici, affinché possa esaminarli.

Desidero sapere ove si trovino le pitture del Luini di S. Croce, che il Lanzi dice fatte nel 1520. Già le comunicai la nota che il Ticozzi posa alla storia dell'Huard, secondo la quale per notizia presa da un libro del 1543 il Luini sarebbe morto nel 1538. Desidero ch'ella possa rintracciare l'originale.

Un'altra volta le comunicherò alcune mie idee sul Luini, ora, per finirla, me le raccomando e resto col più vivo affetto

Suo amico e servo
D. Luigi Bruzza B.^a

8.

Moncalieri 13 Dec. [1866?]

Preg.mo e carissimo signore

Le molte occupazioni che ho per la scuola mi hanno fatto differire a risponderle e costretto ad aspettare una sospirata vacanza. Poiché adunque oggi mi trovo libero da altre fatiche vengo a riverirla con questa mia e a presentarle la quale era così piena di savie e belle riflessioni che al primo leggerla mi hanno fatto molta impressione, e godeva meco stesso di essermi in qualche parte ingannato, essendo come dalla discussione esce fuori la verità che è ciò che noi vogliamo e cerchiamo. Tuttavia, avendoci ben pensato sopra, mi occorre di farvi qualche osservazione, che io le comunica, affinché almeno c'intendiamo su certi punti, ché aspetteremo poi la buona

fortuna che con documenti venga a confermarli. Per evitare la confusione, io seguo passo passo la sua lettera.

Le dico adunque che, avendo ripreso ad esaminare il testo del Lomazzo circa il maestro di Gaudenzio e di Bernardino, non so persuadermi a intenderlo in modo diverso da quello con cui fu inteso finora da tutti perché, a parer mio, vi si oppone la costruzione grammaticale delle parole. Io ho fatto la fatica di percorrere tutte le opere del Lomazzo per vedere se altre volte avesse preso l'avverbio *insieme* unito coll'articolo *del* in quel senso ch'ella propone, ma non mi venne fatto di trovarne un esempio. Non mi opporrei però a intendere quel costrutto come un modo popolare e poco accurato di dire in luogo di *con* se vi fosse una prova, un argomento sufficientemente probabile che ci consigliasse a intenderlo in questo senso, ma io [non] so trovarlo, poiché mancano affatto le notizie di Bernardino prima del 1521, e siamo in una perfettissima ignoranza dell'essere suo prima di questo anno. Parmi ragione troppo debole l'attribuire allo stampatore l'aggiunta dell'*et*. Non essendo il Lomazzo uno scrittore accurato che stia al significato preciso che +a volte+ la lingua e la grammatica non basta, parmi, al nostro scopo, se si trovasse esempio in altri scrittori di *insieme di* in senso di *con*.

Ella mi accenna un quadro ad olio veduto in Venezia e che crede del Luini colla epigrafe *Bernardino Milanese 1507*. Io non entro nel giudizio che dalla maniera del dipinto si può ragionevolmente dedurre sul vero suo autore, osservo però che in quel tempo fiorivano tre pittori che potevano così sottoscrivere, e massime fuori di patria. Ella ben gli conosce, e sono Bernardino Butinone, Bernardo o Bernardino Zenale e Bernardino de Rossi. Ho esempi alla mano che mi mostrano il nome di Bernardo e di Bernardino ad essi dato promiscuamente, come poi fece pure il Lomazzo che talora indica con uno dei nomi e talora coll'altro lo stesso Luini. Dei tre che ho nominati, se ne escluda pure l'uno o l'altro, sarà sempre vero che quel nome non basta per attribuire quel quadro, per questo solo motivo, al Luini.

Ho veduto nel Latuada la memoria che riguarda le pitture del Luini che sono in una delle sale della Ambrosiana. Si vede che il contratto fu fatto nel 1521, e fu l'opera eseguita nell'anno seguente. La ringrazio di avermela additata, perché potessi correggere l'errore del Ticozzi. Parmi però difficile ch'egli errasse pure nella nota alla Storia dell'Huard, perché in essa egli trascrisse, come denotano le virgolette, la memoria trovata scritta a mano in un libro stampato nel 1543. Tuttavia può essere, ma sembrami che quella notizia sia da avere in qualche conto.

Le osservazioni ch'ella fa intorno al sonetto del Lomazzo sono gravi e degne di molta considerazione. Non veggo però che si possa stabilir nulla intorno all'anno in cui fu composto dal Lomazzo, perché è vero che egli scrisse i grotteschi quando uscì dalla scuola del della Cerva circa il 1558, ma egli poco dopo soggiunge che ve ne aggiunse altri da cieco, e non sappiamo se il sonetto sia uno di quelli che compose prima o che aggiunse dipoi. Il Lomazzo acciecò nel 1570, come rilevo chiaramente da lui, e i Grotteschi furono stampati nel 1587. Fra questi anni havvi uno spazio di tempo assai lungo perché potesse farvi molte aggiunte. Volendo però congetturare in quale anno sia stato composto, sono d'accordo con Lei che convenga assegnarlo al 1560 circa, perché in esso nomina i tre figli di Bernardino siccome pittori che già esercitavano con lode l'arte loro ed erano usciti già fuori del tirocinio pittorico, il che certamente per rispetto all'ultimo dei tre fratelli non si potrebbe ammettere prima di detto anno, e converrebbe anzi posticiparlo di alcuno altro. Mi venne inoltre un pensiero che non voglio tacerle. Osservo che il sonetto, tolta la coda, parla di Bernardino come vivente, e che si conchiude regolarmente compendosi egregiamente la condotta e il senso di esso, ed è forse uno dei migliori che abbia fatto, e che la coda è tutta destinata a celebrare i suoi figli, e che l'ultimo verso vi si conchiude in modo che, a senso mio, accenna non alla canizie del padre, ma all'essere egli già passato di vita. Per questa riflessione mi viene sospetto che il sonetto fosse stato già composto alcuni anni prima e che la coda sia una di quelle aggiunte che fece a' suoi grotteschi, quando già i tre fratelli andavano acquistando nome. Parmi ch'ella abbia già avuto questo sospetto e, se così è, sarebbe indizio di verità, incontrandoci insieme nello stesso pensiero. Confesso però che questa osservazione fa rimanere assai dubbia la verità della nota del Ticozzi all'Huard, perché non si dovrebbe ammettere che fosse morto nel 1538, eccetto che non si volesse prendere, come dissi nell'altra mia, come figura poetica il senso di presente

conservato nei verbi di tutto il sonetto. Ma di rincontro me la fa parere assai probabile l'espressione usata dal Lomazzo che dice visse il Luini al tempo *de padri nostri* perché questa espressione denota la generazione precedente, e concorda coll'altra asserzione su Gaudenzio [che], secondo me, fu suo scolare, e colla intelligenza con cui sempre si prese il testo del Lomazzo.

Grave questione è l'altra, se il Luini abbia veduto o no le opere di Raffaello. Il Bianconi e il Lanzi propendono pel no, né io ardisco di entrare a discuterne. Dico soltanto che, considerando quello che scrisse il Lanzi, propendo alla sua opinione perché, essendosi detto anche di Gaudenzio che fosse scolare di Raffaello e fosse andato a Roma due volte, e determinatine gli anni, documenti sinceri che ho scoperto mi dimostrano il contrario e mi fanno gran forza per persuadermi che forse non vide mai Roma. Il dubbio fondato che ho sopra Gaudenzio mi fa applicare il suo esempio al Luini. Mi contento di accennarle soltanto questo mio dubbio.

Rileggo la presente, e rimango confuso che, avendo scritto tante chiacchiere, sia venuto a concludere poco o nulla. La sola conclusione vera è questa che, se non si scoprono nuovi documenti, non si potrà forse venirne a capo.

Io smanio di ritornare a Milano per fare indagini nell'archivio. È anche mia intenzione di visitare per qualche giorno anche quello di Luino, ove forse si potrà scoprir qualche cosa. A queste mie gite si oppongono difficoltà, ma farò di tutto per superarle. Ella intanto perdoni alla libertà con cui le scrivo; al suo giudizio sottometto del tutto quanto dissi e la prego di volerla accogliere con grande benevolenza. Avrei bisogno di venire a Milano fin d'ora, per riscontrare alcuni libri, ma non posso, ora penso più al Luini che al Gaudenzio. Riceva i saluti che con tutto l'affetto le manda il

Suo aff.^{mo} servo ed amico
D. Luigi Bruzza B.^a

9.

Moncalieri 7 febr. 67

Carissimo ed egregio signore

Colla maggiore contentezza dell'animo le rendo infinite grazie delle due copie del primo volume della sua Eneide che mi ha mandate. È questo un dono per me carissimo perché mi dimostra che io sono sempre presente all'animo suo, e perché la sua traduzione non è cosa volgare, ma si leva al di sopra di molte che abbiamo. Io passai parte di ieri nel leggerla e me ne trovai soddisfatto per la fedeltà nel rendere il concetto del poeta, la nobiltà della locuzione e la facilità ed armonia del verso. Oh! Quanto starebbe bene che fosse compiuta. Il non essere pubblicata che una parte le fa grande nocumento perché, essendo considerata come opera imperfetta, impedisce che sia divulgata e meglio conosciuta. Io le desidero lunghi anni e prospera salute affinché la conduca a compimento, senza però che le faccia ritardare i suoi lavori sulle arti milanesi che, con tanto desiderio, si aspetta di veder condotti fino alla fine. Io mi rallegro colla più schietta cordialità del suo bel Virgilio italiano, e colla più viva riconoscenza del dono che me ne fece. Ella saprà che negli Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia patria per le provincie modenesi e parmensi vol. 3 fasc. 1. si trovano notizie di artisti che operarono in Milano. Sono queste alcuni nuovi documenti per la vita di Leonardo da Vinci pubblicati dal march. Campori e parimenti per quella di Leone Leoni aretino, pubblicati dal cav. Ronchini di Parma.

Il march. Campori pubblicò pure in Modena un volume di 550 lettere artistiche inedite, dove sono certe che troverà notizie utili per le sue memorie.

Io ho continuato a cercare notizie intorno al Luini, ma le fatiche non mi diedero frutto. Ho però osservato che il Vasari, il quale stampò la prima volta le Vite nel 1550, ne parla come di già defunto nella fine della vita di Boccaccino, e come di pittore di tempo addietro lo ricorda di

nuovo in quella del Garofalo. Parmi perciò che non si possa dire che visse ancora dopo tale anno.

Avendo poi pensato come possa essere che sì rare o quasi nulle siano le notizie che appariscono di lui in Milano, sono venuto in questo pensiero che non si trovino memorie di lui in cotesto archivio, d'altra parte sì ricco, se non perché egli non viveva in Milano, e la sua stabile abitazione dovesse essere altrove. Altrimenti non so spiegare come non se ne trovi qualche anche rara menzione negli atti notarili, dove non dovrebbe mancare d'incontrarla, se veramente avesse vissuto d'ordinario in cotesta città. Le ricerche adunque dovrebbero farsi in quel luogo ove si possa credere che abbia ordinariamente vissuto. Quale possa questo essere, io lo ignoro. Sarebbe mai che veramente visse in Luino? Io ho intenzione di recarmivi nell'estate, e di cercare quivi, o negli archivi di Varese e di Gallarate ove possono essere stati trasportati i volumi dei notai di quel luogo per iscoprire qualche cosa. Saprebbe ella darmene qualche indizio e suggerirmi qualche consiglio? Io credo che, se in Luino esistono le filze de' notai, dovrebbe scoprirsi qualche notizia di lui.

Mi consta che l'ab. Bianconi aveva un buon numero di schede di notizie pittoriche. Queste schede dovrebbero essere presso cotesta academia di belle arti. Io, nel venire a Milano, farò istanza e ricerca per vederle, atteso che so esservi notizie di Gaudenzio, ma è assai probabile che ve ne siano pure del Luini. A Lei non saranno ignote e probabilmente le avrà vedute. Se me ne dicesse qualche cosa, gliene sarei obbligatissimo.

Sono ormai al fine della vita di Gaudenzio, che mi riesce un volume di giusta mole. Ma troppo ancora vi ho da lavorare perché debbo farvi molte aggiunte e correzioni. Vado sempre trovando qualche cosa di nuovo, ma con grande fatica e non senza dispendio. Se le circostanze nostre non m'impediranno, tornerò a rovistare nell'archivio di Milano, dove già scorsi 218 filze di notai, ma troppe ancora ce ne sono da vedere.

Io le desidero ogni felicità e col massimo affetto mi pregio di dirmela

Suo dev.º servo ed amico
D. Luigi Bruzza B.^a

10.

Moncalieri 28 marzo 1867

Egregio signore,

essendo sempre attento a cercare memorie del Luini, un mio amico di Firenze, che comprò molti libri d'arte della libreria del c.^e Litta, mi mandò uno stampato, intitolato *Cenni biografici di Bernardino Luini*, ch'ebbe da quella medesima libreria. Questo stampato non è altro che un'appendice della Gazzetta di Milano, in nove colonnini, ma non si può conoscere al qual numero ed anno appartenga essendo stata conservata la solo appendice. Ora questa contiene una lettera colla data di Lugano 19 dicembre, nella quale contengosi i predetti cenni. A dir vero non ci ho trovato nulla di nuovo, ma se mai non la conoscesse, ho creduto che potesse importarle per varie ragioni. La prima perché cita due scrittori a me del tutto ignoti che hanno parlato del Luini, i quali sono un certo Russari ed un certo dottore Lurati, quindi perché dice così: «qui io sono tentato a scrivere un poco diffusamente la storia di Bernardino Luini, avendo io dagli archivi, da manoscritti e da cronache desunto molte notizie che finora erano imperfettamente conosciute; ma, senza dubbio, io mi scosterei troppo dall'argomento ec.». Se questa non è una millanteria, ella vede come sarebbe utile il sapere chi sia l'autore di questi brevi cenni scritti da Lugano alla Gazzetta di Milano, e spero che a Lei sarà facile il saperle, e ne possa ricevere e molto utile per le sue memorie.

Forse già a Lei sarà noto quanto le scrivo, ma ad ogni modo accolsi volentieri questa occasione per ricordarmela, e la prego di ricevere le mie parole come un segno del buon volere con cui desidero poterla servire.

Ho pensato di recarmi nel prossimo luglio in vari luoghi del lago Maggiore e specialmente a Luino per vedere se mi riesca di trovare ivi qualche documento che richiami la vita di questo

pittore e le relazioni ch'ebbe con Gaudenzio. A questo fine ho ora incamminate alcune pratiche per sapere in quali luoghi vi siano depositi di filze notarili. Dopo passerò a Milano ove spero e desidero ardentemente di poterla riverire. La mia dimora però sarà più breve che nei passati due anni, perché prima della fine di agosto io dovrò trovarmi in Roma, e in parte me ne spiace perché mi sarà da ciò impedito di passare un qualche tempo nell'archivio di Milano dove, colla pazienza, si possono ancora trovare molte notizie dell'uno e dell'altro dei due grandi pittori. Aggradisca i miei rispettosì ossequi e mi abbia sempre per

Suo aff.^{mo} servo ed amico
D. Luigi Bruzza B.^a

L'autore delle Appendici è quello che fece l'articolo sulla vita di Luino nella Iconologia di Locatelli ma il ritratto di Luino è quello che falsamente gli attribuisce di un vecchio nella Disputa dei dottori a Saronò, falsamente perché dopo uno o più anni divenì padre di Aurelio suo primogenito. Io con ragione aspetterei che l'articolo sopra di lui, le +note+ le notizie in quell'articolo che io ho trovate con le date relative alle pitture di Lugano che vi [h]anno quando le trovai qui, già avute da un frate che aveva appartenuto a quel convento.*

11.

Moncalieri 27 aprile [1867]

Preg.^{mo} signore ed amico

Uno dei miei più vivi desideri fu questo di sapere qualche cosa della tavola del Martirio di S. Caterina del Gaudenzio che è a Brera, ma non mi riuscì di trovarne qualche notizia nelle memorie più antiche. Ora, sapendo che quella tavola era già in S. Angelo e che la cappella in cui era è della famiglia del marchese Soncino, ho preso ardire a sperare che nell'archivio di quella famiglia vi possa essere qualche memoria. Perciò pensai di rivolgermi a Lei e di pregarla, ove potesse, senza suo incomodo, ovvero avesse conoscenza col segretario di quella famiglia, perché vedesse il modo di farvi fare qualche ricerca. Sia poi che ne abbia il modo o non l'abbia, che le ricerche siano fruttuose o no, io ne le sarò sempre obbligato perché so ch'ella null'altro di meglio desidera che di farmi piacere.

Essendo a mia notizia che nella Biblioteca Vallicelliana di Roma era già un esemplare del Lomazzo, postillato in margine con varie notizie dal P. Resta, fra le quali eranvene alcune del Luini, scrissi a Roma per averne copia. La mia aspettazione fu delusa perché quel volume con molti altri fu portato via nell'occupazione francese e più non vi ritornò.

Ora sto facendo prendere notizie in Luino, che si dice patria del gran pittore. Se dalle risposte che avrò mi parrà che possa esservi speranza di scoprire qualche cosa allora, verso la metà di luglio, spero di potervi andare per vedere i documenti co' miei occhi e cercarne de' nuovi.

La ringrazio dell'ultima sua cortese risposta e, pregandola di avermi sempre nella sua buona grazia, con tutto il cuore le resto

obb.^{mo} servo ed amico
D. Luigi Bruzza B.^a

12.

Roma 21 Gen. 68

Amico e Signore Preg.^{mo}

* Il paragrafo è un appunto di Calvi steso sulla lettera di Bruzza a lui indirizzata.

Ho ricevuta la sua cortesissima di un mese addietro colle nuove e belle notizie degli Scotti, e me le confesso negligentissimo avendo trascurato di risponderle subito e ringraziarla come voleva il dovere. Siccome quando si manca in qualche cosa non si patisce mai difetto di scuse, così le dirò che il mio silenzio provenne dal non sapere dirle nulla di nuovo, essendoché la stagione umida mi fece tralasciare del tutto di frequentare le biblioteche e dal rovistare nei manoscritti, perché troppo vi soffriva, e rimandai le ricerche a più propizia stagione. Pagai del mio l'amore di siffatte ricerche col prendermi varie raffreddature che mi furono molestissime. Fra poco mi rimetterò a cercare notizie dei pittori lombardi, ma purtroppo ne spero poco. Molti sono i materiali che esistono nella Biblioteca Vaticana, Barberini, Chigi, Corsini ec. ma non avendo indici né completi, né ben fatti, né per materie bisogna prima sapere il numero del codice in cui si trovano, il che è impossibile meno in certi casi e il mettersi addentro alla cieca in quella immensa farragine è pure impossibile ed una perdita di tempo inutile. Nondimeno mi sento il coraggio di perdervi anche del tempo, e colla migliore stagione mi metterò all'opera, perché qualche notizia si deve scoprire. Mi fu indicato un tale che si dice assai pratico, e conosce i codici dove sono notizie artistiche, ma egli è tenuto per un cattivo soggetto, e queste notizie non le comunica che contro denaro. La prudenza mi fece astenere dal fare la sua conoscenza ed entrare in relazione con lui.

Per quanto abbia cercato e domandato, in Roma non vi è ombra di notizia che Luini e Gaudenzio siano stati mai. Se quel che si dice di Gaudenzio, ma io avendolo bene esaminato e cercate le fonti, mi sono persuaso che non merita molta fede. Noi cerchiamo notizie sicure, e di queste non ne abbiamo alcuna.

Per non prendermi un malanno nelle fredde sale della Corsiniana, non ho più veduto il Signor Cerroti. Egli però non ha altre notizie che quelle che le comunicai e che io lessi nel documento originale. Il suo libro non sarà stampato prima di sei mesi, e io non mancherò di dargliene notizia appena sarà pubblicato.

Io desidero ch'ella faccia fare qualche ricerca nell'archivio del marchese Soncino per vedere se vi sia alcuna memoria del quadro di Gaudenzio ch'è a Brera, e che prima era in S. Angelo nella cappella di quella famiglia.

Io desidero ardentemente di rivedere Milano, per farvi qualche altra ricerca che mi è necessaria, ma non so quando potrò venirvi. Il bisogno che ne ho richiederebbe che venissi nella prossima estate, e dovrei fermarmivi un mese. Aspetto quello che Dio provvederà.

Non conosco il prof. Minardi, e non oso presentarmeli benché lo desideri perché avrei bisogno d'uopo di parlare con lui di Gaudenzio, avendo egli stampato in risposta alla lettera del c.^e di Castelbarco un giudizio poco favorevole della sua opera, ch'ella conoscerà. Ora ella mi porge il modo d'introdurmi per presentarli i suoi saluti; tuttavia aspetterò qualche tempo.

La notizia di un quadro di Gaudenzio presso il marchese Peralba la lessi due volte nei manoscritti di Oretti; potrebbe essere che non avessi letto bene, perché io fui alquanto incerto se fosse Peralba o Peralta. Ella potrà pensare se vi sia qualche nome simile e che fosse stato scritto male, o io non abbia letto bene, quantunque vi usassi diligenza.

Intenderò volentieri le notizie che avrà della tavola di casa Belgiojoso. Mi farà favore gratissimo se domanderà conto della predella o gradino che già apparteneva alla tavola che è nella parrocchia di Varallo, e che fino dal secolo scorso passò in detta famiglia. Quando fui a Milano non mi fu permesso di vedere il palazzo dove intendeva appunto di cercare il detto gradino dipinto di varie piccole storie.

La ringrazio delle notizie che mi ha favorito, ed io desidero di potergliele ricambiare presto con altrettante riguardanti il suo Luini, che è un pittore così misterioso. Aggradisca i miei ossequi e mi creda sempre il

Suo Aff.^{mo} Amico e Servo

D. Luigi Bruzza B.^a

III.

Cariss.^o Am.^o e River.^o Padre

Milano

Per rispondere alla sua +21 Gen+. domanda dire molte cose ... rinuncio ad ...+.

Prima di tutto vedo con piacere che non andò perduta l'antece[de]nte e vedo che se non si trova perfettamente a causa della stagione, e qui ed a Torino specialmente la stagione fu freddissima e lo [è] ancora un poco, e vi furono molti che ne soffrirono.

Venendo ai nostri antichi dipintori che furono a Roma, non credo che sia necessario che si trovino documenti, se ne sappia. Raffaello cercava ajuti ovunque gli poteva rinvenire buoni, bisognerebbe rinvenire i suoi libri per vedere i suoi pagamento a chi li faceva. Io non so se gli abbia mai parlato del Cesariano e suo commento di Vitruvio. In esso egli dice questo chiaramente, ma in generale, nomina diversi, non Gaudenzio, ma Bernardino De Lupino che pone fra suoi compagni milanesi (che però tali ivi si domandavano, come anche al presente quello dello stato) Marco d'Oggiono, Beltraffio (libro 3. Pag. 49) e molti altri, ne quali parmi che anche Gaudenzio possa essere compreso (Forse di Gaudenzio saprà cosa dice il Titi = nel suo Vaticano, e qual fede merita). Il Cesariano ebbe privilegio per la stampa nel 1521., avendo stampato nel 1522. +e nomina pure fra questi+ Luino poi ho il confronto delle opere, che interrotta la serie dal 1516. al 20. e si riaperse nel 1521. tutta +ingradita+ e veramente Rafaellesca. Essendo certo che le cose di Luino che tendono alla maniera di Leonardo le prese dopo le opere fatte nel 1530., conservando alcuni difetti, nel complesso, della prima scuola. Quale? Può essere benissimo lo Scotti il quale, assente da 1502. al 1514. Leonardo da Milano, parmi in vero potesse tenere scuola, e vi fosse fra discepoli anche Luino, benchè l'*insieme* tradotto nel vero suo significa *in compagnia* lo farebbe non maestro di Gaudenzio ma condiscipolo, sebbene l'*e* che vi +poteva ...+ molti maestri; ma io credo troppo facile mettere un *e* di più, che non fare che Luino che nel 1530. a 35. ebbe tre figli e dicesi anzi esser nato prima del 1490. fosse maestro a Gaudenzio nato nel 1487.

Fin dall'estate passata aspettandola in +...+ aveva parlato a +...+ dell'amm. Soncini per sapere se vi erano carte in proposito al noto quadro di S.^{ta} Agata, ma non ebbi risposta, che non vi sia! All'aprirsi dell'orrido inverno avuto finora, tornerò da lui. Il dipinto della famiglia Belgioioso non potrebbe +...+ segnare una sua prima maniera quando il nome lo +...+ per Gaudenzio. I Bernardino Luino +...+ non gli fu detto che un intagliatore di legname e fu trovato che nel 1560 un altro [h]a per mostrarsi dalla parte di Lugano.

13.

Roma 5 marzo 68

Caro ed egregio amico

La ringrazio colla più viva espansione dell'animo di un insigne favore che mi ha fatto, qual è quello di avermi fatto acquistare la conoscenza anzi, dirò, l'amicizia del prof Minardi. Da prima io dubitava di presentarmeli, ma fattomi animo, dopo scambiato poche parole, divenimmo subito come antichi amici ed intrisei. Le basti che il primo colloquio, dal quale ci separammo a stento, durò due ore e mezzo, e parlammo sempre di arti in guisa che io molto imparai facendo tesoro d'ogni parola di questo gran maestro, ed egli accolse sempre bene e con approvazione quello che io soggiungeva. In una parola, ci trovammo conformi nel modo di sentire e giudicare, e l'amicizia fu stretta. Il Minardi ha un bell'animo, ed un senso retto fuori del comune e pari bontà di cuore, d'ora innanzi lo vedrò spesso, e sempre mi ricorderò dell'obbligo che ho a lei d'avermi procurata così cara e nobile amicizia. Discorremmo a lungo di Leonardo, e della lunetta di S. Onofrio che è l'unica opera sua che sia in Roma perché qualche altra tavola che nelle Gallerie porta il suo nome non è sua, ma di qualche suo scolaro. Il Minardi tiene per certo che la Vanità e la Modestia, sia bensì sua quanto al disegno, ma non da lui colorita. Circa alla lunetta di S. Onofrio mi disse che il Bossi dubitava se fosse veramente sua. Questa opera però fu

ristaurata verso il 1820, sicché non si può più farne un giusto giudizio. Egli la disegnò nel 1813, quando era molto guasta e quasi perduta specialmente nelle vesti, ma le teste erano sufficientemente conservate, ed egli le tenne per cosa di Leonardo. Il dipinto è a fresco e non ad olio. Questa pittura deve essere stata fatta nel 1514. o 1515. quando venne qui al tempo di Leone Decimo. Che vi fosse stato prima nessuno lo disse mai, né vi è alcuna memoria. Quanto al cercarne notizie presso i monaci di S. Onofrio è tempo perduto, dopo ciò che avvenne alla soppressione dei monaci al tempo di Napoleone I. Il restauro poi nell'affresco non fu neppur fatto da uno dei migliori che allora fossero in Roma, ma da tale che, come ne parla il Minardi, era mediocre, e che io per un certo ritegno che osservava nelle sue parole non osai domandare chi sia stato.

Ora venendo al fine principale della mia visita, che era di presentare al prof Minardi i suoi saluti, le dico che egli gli gradi infinitamente, e che si rallegrò e compiacque moltissimo dal vedersi da lei ricordato. Egli glieli ricambia cortesissimamente, ed io godo significarle che conserva vivissima memoria di lei.

La ringrazio delle notizie datemi intorno alla cappella dei Soncino in S. Angelo, dove già era la tavola del Martirio di S. Caterina di Gaudenzio. Spero che da esse potrò trarre qualche profitto mettendole a confronto con altre che ho radunate. Ma un documento che si parli della tavola ancora lo desidero.

Per non dimenticarmi le dico qui che il quadro di Cesare da Sesto nella galleria Vaticana fu ritoccato e, come dice il Minardi, molto impiastrato.

Non mi è riuscito di trovare nuove memorie, né per lei né per me. Qui in qualche luogo ve ne debbono essere, ma il difficile sta di sapere ove siano. Per le grandi biblioteche bisognerebbe sapere i numeri dei codici nei quali sono; senza questa notizia preliminare è quasi impossibile. Gli scrissi già che vi è una persona che potrebbe dare buoni lumi, ma le sue notizie le vende, ed oltre a ciò vi è da temere che, avuto il primo prezzo contrattato, torni dopo spesso a domandare sussidi. È persona che sa molto, che frugò in tutti gli archivi e biblioteche, ma finì per farsene scacciare. Voleva servirmi di questa persona per aver notizie del Luini, di Gaudenzio e di altri lombardi; ma la prudenza, benché ne sia bramosissimo, me ne fa stare lontano.

Mi è stato riferito che nella chiesa di S. Maria di Loreto in Chiavenna vi sia una tavola di Gaudenzio Ferrari. La prego di prendere informazioni se veramente sia sua, e se gli si possa attribuire. Nessuno ne ha mai parlato, ma ciò non fa maraviglia.

Il mio Gaudenzio va innanzi molto lentamente, perché ad ogni passo incontro oscurità. Convieni che mi fermi ad ogni poco tratto per cercare, pensare e trovar modo di andare innanzi come posso. Ho trovato sì molte cose, ma non quante bastano a rendermi il camino spedito. Intanto è un gran fatto che, in tante ricerche da lei fatte, non abbia mai trovato nulla di lui. Ciò prova la difficoltà e penuria dei documenti rimasti intorno a lui. Io sono ansioso di rivedere la Lombardia per farvi le ultime ricerche, ma se potrò venirvi è molto incerto essendo così lontano. Se io posso servirla si valga di me in tutto.

Aggradisca i miei ossequi e di cuore le sono

Aff.^{mo} obb.^{mo} amico
D. Luigi Bruzza B.^a

IV.

Al Rev.^o P.^e d.ⁿ Luigi Bruzza
Assistente Gen.le de' P. Barnabiti
S.^t Carlo ai Catinari Roma

Caro e graz.^o Amico e Riverend.^o P.^e

Milano

M.zo 68

Lessi e rilessi la cara sua onde sono stato favorito e volsi la mia attenzione specialmente a quanto disse il prof Minardi sulla pittura di S.¹ Onofrio, del dubbio che egli aveva della pertinenza a Leonardo cui era quasi accertato da una contronota segnata G.D. che trovai nella vita di Leonardo, ediz.^e di Milano, alla nota che nell'edizione di Roma dove è accennata quest'opera, lasciata dal Vasari. Ma il dubbio di Bossi che fosse d'uno scolaro, credo nascesse per essere alquanto più si direbbe antiquata, e con ciò si direbbe piuttosto delle prime sue opere, ed io ho già concluso che fosse stata eseguita quando fece il dipinto che egli, Vas.¹, dice per Clemente Settimo (mentre da più d'un secolo fino al 1527, non si ebbero pontefici di questo nome, ma non importa sarà stato un altro nome).

Io la vidi nel 1819. e anche nel 1836. e ne ho rimembranze, come ho veduto una buona incisione, che credo fatta appunto sul disegno di Minardi. Dirò, in quanto alla sua originalità, che il Vallardi, che illustrò un libro da lui per qualche tempo posseduto ed ora nel Louvre, vi descrive una testa che traforata da spillo nel contorno che dice servito per dipingere la testa del Bambino in questa lunetta. In quanto alla dimora di Leonardo in Roma, prima che vi andasse pel Valentino, parmi che lo dinotino anche alcuni disegni provenienti da marmi romani antichi, anche di non mai stati in Firenze.

Le dica adunque tante cose per me al sig. p. Minardi, e che lo rammento spesso, avendo un bel disegno suo nell'album in cui raccolsi disegni di amici e conoscenti.

L'informazione che in Chiavenna esiste il dipinto di Gaudenzio posso averla, ma per sapere più probalmente il vero devo aspettare che una persona da me conosciuta si rechi a Gravedona, in fine al lago di Como, distante da Chiavenna una 30.^{na} di miglia, ove si incarica di cercarne conto, che qui non saprò da +...+

Ella si lamenta della scarsità dei documenti riguardanti Gaudenzio, mi perdoni, ma qual è quell'artista, per quanto valente, di cui trovansi tanti istrumenti come ne ha su di Leonardo, di cui ne ho parte anch'io

[Girolamo Luigi Calvi]

Pel quadro di Chiavenna fu interpellato certo S.r Vanossi. Egli rispose, fra le altre cose, che si interpellasse pure il pittore Prevosti.

Il sudetto fu sentito anche l'anno scorso per mezzo di persone +...+ da Firenze.

Il vescovo +Romani+ lo volle vedere, e lo lodò e offerse una somma per averlo, ma non si volle vendere.

>Del soggetto Bruzza non domandava. Esso è quello della Natività di G.C.<*

14.

Roma 22 marzo 68

Egregio Amico

Mi sono recato a S. Onofrio per vedere il fresco di Leonardo e per attingere da quei religiosi qualche notizia. Ma quanto restai contento d'aver veduto quel fresco, altrettanto me ne partii mortificato non avendo potuto saper nulla di nuovo poiché non vi ha in quel convento memoria alcuna che accenni all'anno e all'autore di quel fresco. La vista di questo mi ha persuaso che siano di Leonardo le teste della Madonna e del divoto, ma non già il Putto che deve essere stato rifatto da qualche restauratore. Ho veduto ivi varii disegni e fotografie, ma è cosa singolare che venne sempre male, e da questi non si può fare giudizio. Il Melchiorri ne pubblicò un disegno nell'*Ape italiana di belle arti* e, se ben ricordo, nel volume quarto, ma anche questo non mi rappresenta la bellezza dell'originale. Ella avrà letto quello che ivi ne scrisse e le congetture che fece, ma nulla ha potuto dire di certo. Da quel tempo in poi non si è trovato più alcun

* Il paragrafo è un appunto di Calvi steso su un ritaglio allegato alla lettera.

documento che gli si riferisca. Desidero che vegga quello che ne scrisse il Melchiorri. Del resto trovai giustissimo quanto mi aveva detto il commendatore Minardi.

Ella mi accennò che il Cesariano ricorda in un luogo alcuni pittori lombardi del suo tempo ch'erano venuti a Roma, e che tace di Gaudenzio. Io percorsi, e prima ed ora di nuovo, il noioso commento del Cesariano, ma non mi venne sotto occhio il luogo da lei indicato; se potesse dirmi il numero della pagina mi farebbe cosa molto gradita.

Il signor Rio mi fece sapere ieri da Parigi che in Milano in casa Castelbarco esiste una tavola del Perugino la quale rappresenta i consanguinei di Cristo, ed è compagna di un'altra dello stesso Perugino che portata via da Perugia nella prima invasione francese si trova ora nella galleria di Marsiglia. La cognizione di queste due tavole, ma di quella specialmente del c.^o di Castelbarco è di suprema importanza perché ho scoperto che Gaudenzio ne fece una copia o almeno la imitò molto da vicino. Perciò mi raccomando caldamente alla sua cortesia pregandola di dirmi qualche cosa di quella che è in Milano, e vi possa esser dubbio che sia o no del Perugino, se vi è segnato l'anno, se, come fece Gaudenzio, vi scrisse i nomi presso alle figure, e se vi sia una leggenda di sei versi che dichiara la genealogia delle persone ivi figurate, e se vi sia traccia di oro. Sarebbe pure assai utile il sapere donde venne questa tavola in casa Castelbarco e dove prima si trovava. Io scriverei direttamente al detto signor conte se sapessi dove indirizzare la lettera. Se rivedendo la tavola mi facesse il favore di indicarmi con numeri il posto che vi tiene ciascuna figura, mi farebbe un gran favore.

Giunto a questo punto mi viene dalla posta la sua del 20. Le dico intanto che fra due o tre giorni rivedrò il prof Minardi e gli scriverò quello che sarà per aggiungere sul fresco di Leonardo. Dal discorso già fatto però ho rilevato che ammette il fresco come vero lavoro di Leonardo, prima che fosse ristorato, e che del dipinto antico riconosce per sue le teste della Madonna e del divoto. Ma di ciò le dirò meglio quando gli riparlerò. La venuta di Leonardo a Roma prima di andare a Milano è probabile, ma qui non se ne ebbe mai alcun indizio.

Io la ringrazio per le ricerche che farà fare sul quadro di Chiavenna, e gliene resterò obbligatissimo.

Spero di venire a Milano in luglio o agosto perché ne ho vero bisogno restandomi ancora a fare parecchie ricerche, perché quanto mi avanzo tanto più cresce la materia e con essa i dubbi. Qualche scoperta la vado sempre facendo. Ma io comincio ad essere stanco di questo lavoro che vuole tanta fatica e tanta pazienza. E poi che cosa ne uscirà?

Il sunto di tanti studi sopra Gaudenzio è questo: che egli o non fu mai a Roma, o vi fu detto senza buon fondamento, ed io lo trovo contraddetto dai documenti. Quanto al quadro della galleria di Torino, non è certamente di Gaudenzio, ed ora fu levato dalla galleria e rilegato in luogo oscuro, per non fare torto alla sua fama. Forse questo era una copia; ma dove sia l'originale non si sa. Dovrebbe pure levarsi dalla *sala dei capi d'opera* della stessa galleria una tela che si tiene di Gaudenzio, ma che io credo farglisi un gran torto a crederla sua.

Mi abbia sempre per

Suo aff.^{mo} amico
D. Luigi Bruzza B.^a

V.

Caris.^o Amico e Riv. P.^e

Milano 28. M.zo
1868

Dell'art. del Betti nell'Ape delle Belle arti, che tengo ed in cui ho scritto qualche art. anch'io, trovo dubitare di certa sua ipotesi sulla persona del divoto, per averlo creduto trapassato nel tempo che credeva Leonardo dipingesse quella pittura, quando era stato in Roma, che nel 1510. certamente vi fu quando fu addetto al Valentino, così dalle note al +Gagia+

Egli poi dice come cosa ritenuta di Leonardo il ritratto nella Galleria Doria Panfili della regina Giovanna II di Napoli, che veramente non si potrebbe indovinare in qual tempo lo dipingesse.

Ed altrove vedendone fra gli storici il silenzio, lo attribuirono piuttosto all'Alebrando Siciliano suo discepolo, ovvero a Cesare da Sesto che talora lo imitò perfettamente. E la Madonna fatta, al dire di Vasari, per Alessandro VII? A me parve d'averlo una volta veduto nella Galleria Borghese. Ora il Nibby nella sua guida ha il primo dipinto e non il secondo? In quanto alle notizie da chiedersi al c^{te}. di Castelbarco; le mie difficoltà, che da tempo egli sta sempre in campagna. Io ho visto anche non è molto la di lui galleria, e non mi rico[rdo] del quadro di Perugino.

Se suo figlio fosse appena appena intelligente, potrei parlare con lui che ha in moglie una mia pronipote Cicogna; ma esso si intende molto di cavalli, anzi che di quadri.

In quanto al dipinto ritengo che sia a fresco, ma essendo stato Leonardo solito a dipingere a fresco, ed anche tale parendomi fosse da quando lo vidi, aveva creduto tale infatti.

Se il quadro già esposto nella galleria di Torino era anche copia di Leonardo, non lascerebbe di indicare che Gaudenzio era stato a Roma come lo indicano, se avesse copiato Perugino, non +...+ tanto fra noi.

Il Cesariano parla degli art. lib. III pag. 49.

Anche l'essere ad olio si dimostra delle sue prime opere, il Lomazzo di lui dicendo che diedesi a dipingere ad olio laddove dianzi dipingeva a tempera, sì +...+ tempera anche l'affresco.

Il rit.^o della reg. Giovanna ho trovato fosse prima nella Barberini.

[Girolamo Luigi Calvi]

15.

Roma 1° apr. 68

Egregio e carissimo amico

Ho veduto il prof Minardi ed ecco qual fu propriamente il suo giudizio sulle questioni che gli ho proposte. Egli consente in tutto con Lei che nel dipinto di S. Onofrio vi sia qualche secchezza, e che il pittore non mostri di avere ancora raggiunta quella perfezione che toccò dipoi, e ammette come fondato giudizio che si debba credere opera della sua giovinezza fatta da lui in qualche sua venuta a Roma che la storia non ci ha tramandato. Vorrebbe però che si potesse provare questa sua prima venuta poiché non se ne ha alcun altro indizio, essendo insufficiente quello che si vorrebbe ricavare dal disegno del cavallo del Quirinale che può essere stato fatto in altro tempo e in quello in cui sappiamo che fu in Roma. Il Minardi poi nega assolutamente che il ritratto di Giovanna II di Napoli, che è nella galleria Doria sia opera di Leonardo, ma lo crede una copia fatta con materiale diligenza da un suo scolaro, senza però avventurarsi a dire di chi possa essere. La tavola della Vanità e della Modestia che fu creduta da molti nel passato per cosa di Leonardo, e che nella galleria Sciarra Colonna porta sempre il suo nome, tiene per certo che sia stata fatta sopra un disegno di Leonardo, ma dipinta da un suo discepolo. Mi ricordo che nelle note al Vasari di Firenze, ultima edizione, si dice essere del Luini. Ma non se ne dà prova alcuna.

Tornando al fresco di S. Onofrio, mi disse che il disegno su cui fu fatta l'incisione non fu fatto da lui, ma che soltanto ne ritoccò alcune parti nel 1808. e che allora il dipinto, non essendo ancora ripulito da un *impostore*, come egli dice, era molto più bello che non è ora, che anche il bambino era degno di Leonardo. La Madonna poi aveva allora una bellezza inarrivabile. Il ritratto del divoto lo ritiene essere della stessa persona che si vede nel quadro all'altar maggiore della chiesa, avendoli egli confrontati, ma nega che questo quadro sia opera del Peruzzi come comunemente si crede. Chi poi sia il divoto non si sa, e parmi che le congetture del Betti non abbiano che semplice probabilità, mancando di sufficienti prove.

Nel lungo discorso fatto con [il] prof Minardi, intrecciato con molte notizie d'arte bellissime e in parte nuove per me, ho dimenticato di farli parola del cartone del Vallardi che avrebbe servito per contornare il Bambino di S. Onofrio, ma lo vedrò di nuovo fra pochi giorni, e gliene dirò quello che avrò udito. Temo però che me ne dica qualche cosa perché mi avveggo che qui, per

ciò che si scrisse e pubblicò in Milano, se ne sa molto poco e mancano i libri, ed io appena ho potuto trovare in una biblioteca una sola delle pubblicazioni del Vallardi, che mi riservo di vedere nella biblioteca di Brera, se potrò venire a Milano, come desidero ed ho bisogno.

Leggo nella sua lettera un'espressione che mi dà molto dolore, che cioè ella sia per desistere dalla pubblicazione del 3. volume. Io non voglio credere che si lascerà vincere da così molesta tentazione. Se ora il compiere tutte le venti biografie di detto volume le desse troppa fatica o cagionare un troppo lungo ritardo, parmi che potrebbe frattanto stamparne dieci, come prima parte del volume, e dopo stamperebbe le altre quando fosse giunto al fine. In questa guisa potrebbe attendere dopo più commodamente al compimento delle altre. Quella di Leonardo dovrebbe stamparla fra le prime, sì per la sua importanza, e sì per pubblicare i nuovi documenti che ha avuto la fortuna di trovare. Io spero di ricevere colla sua prima qualche buona speranza.

La ringrazio della citazione del Cesariano, e di quanto è disposta a fare per darmi notizia del quadro che il Rio mi dice avere veduto in casa Castelbarco e che è creduto del Perugino. Di questa opera del Perugino vi sono varie copie e imitazioni, ed io ne conosco già quattro. Il Minardi nei suoi cartoni ne ha un disegno che mi cercherà. Il Perugino di casa Castelbarco è migliore, secondo il Rio, di quello della galleria di Marsiglia, lodato dal Lanzi, che lo vide quando era a Perugia. Per me queste tavole hanno molta importanza perché il Gaudenzio ne fece una copia o una imitazione. M'importerebbe assai di sapere dove fosse prima e come venisse nei Castelbarco quella di Milano, perché ciò mi darebbe luce. Aspetto con desiderio l'esito di queste sue ricerche, e gli sarò obbligatissimo.

La ringrazio delle sue avvertenze sulla imitazione dello stile di Michelangelo che si vede in qualche opera del Gaudenzio. Le noto soltanto che le figure del fresco di S. Caterina in Milano che accennano a questa imitazione sono di mano del Della Cerva non del Lanino, del quale sono le altre già sbiadite. Il lavoro lo fecero in società e si divisero in parti eguali il prezzo.

La riverisco e di cuore le sono

Suo obb.^{mo} amico
D. Luigi Bruzza B.^a

16.

Roma 11 aprile 68

Carissimo signore ed amico

Il dipinto di S. Onofrio mi sta tanto fitto nella mente e tanto mi delizia a vederlo che non ho potuto fare a meno che di ritornarvi a vederlo in questi giorni passati, e mi piacque sempre di più. Debbo disdirmi per ciò che già le scrissi rispetto al bambino perché, sebbene sia stato rinettato, è bellissimo ed ha un non so che di originalità che non trovo in altri pittori. La parte del dipinto che ora soffre è specialmente la fodera verde del manto della Vergine che, oltre al danno patito innanzi, credo sia effetto dell'opera del restauratore.

Dovendosi dire che questo dipinto pel suo stile sia stato fatto da Leonardo nella prima sua gioventù, non si può a mio credere dire altro che questo, che fu fatto da lui in un viaggio di cui la storia non ci ha tramandato notizia, perché nelle memorie che abbiamo della sua vita non troviamo indizio sufficiente per fare una probabile congettura. Avendo riletto il Vasari ed osservato che dove parla della caraffa sulla quale aveva imitato la rugiada dell'acqua (ora in casa Borghese) dice che questo quadro *era appresso papa Clemente VII*. Ora questa espressione *era appresso* non indica che l'avesse fatto per commissione, e se ciò avesse voluto dire, avrebbe errato, come ella bene osservò, nel nome del papa. Meglio adunque s'intende che questo quadro meraviglioso, qual che fosse il tempo e il luogo in cui lo fece, era venuto in possesso di Clemente, non si conviene d'errore il Vasari e non serve a congetturare che venisse a Roma per portarlo al papa che glielo avesse ordinato. Ho riveduto l'ottimo Minardi ed abbiamo nuovamente parlato del detto dipinto, ma egli non fece che confermare quanto mi aveva già detto ed ignora affatto altre notizie che lo riguardino. Il signor Giordani di Bologna, che io credo

pure suo amico, mi scrisse che il quadro di casa Castelbarco di cui cerco notizie è una copia su tela, coetanea e buona dell'originale del Perugino. Io me le raccomando perché oltre al dirmi il numero delle figure e la disposizione di esse, procuri di sapere dove era anticamente e donde l'ebbero i Castelbarco.

Mi farà cosa grata se mi darà l'indirizzo del detto signor conte di Castelbarco, pel caso che mi occorresse di scriverli.

Ho inteso con molto piacere che comincerà a pubblicare la vita di Leonardo. Questa va bene da sola, e intanto si allevierà la fatica per compiere le altre.

Il viaggio che le occorre di fare a Locarno è facilissimo e quasi senza incomodo perché, andando in via ferrata da Milano a Sesto Calende, quivi si sale sul vapore che conduce direttamente a Locarno. L'unico incomodo è che conviene pernottare una notte a Locarno, e tornare il giorno dopo a Milano. Al contrario il viaggio di Piacenza lo può fare in un giorno.

Avendo osservato che il Cesariano, come il Vasari, chiama Luini con altro nome, cioè del Lupino, io temo che finora ci siamo ingannati nel cercare nei registri notizie dei Luini, perché forse dovevano cercarsi anche quelle dei del Lupino. Il Cesariano era lombardo e deve avere scritto bene il nome, come allora correva in Milano. Prima lo credeva errore e idiotismo del Vasari, ma ora che lo trovo nel Cesariano ne dubito, e temo che abbiamo fatto molta fatica inutile cercando atti dei Luino e trascurando quelli dei Lupino.

Le auguro buone feste e piene d'ogni consolazione, e godo di ripetermi

Suo amico aff.^{mo}
D. Luigi Bruzza B.^a

17.

Roma 25 apr. 68

Egregio amico

Un leggiero raffreddore mi ha impedito di risponderle prima e di rivedere la galleria Borghese per accertarmi se il quadro di Leonardo vi esista o no. Ieri adunque vi andai e, dopo averlo inutilmente ricercato per tutto, ne dimandai al più anziano dei custodi il quale mi disse che il quadro da me cercato, per quanto sa, non vi fu mai. La notizia da me accennatali, che fosse in questa galleria, l'aveva letta nelle note che il Milanese appose all'ultima edizione del Vasari, ed egli non fece altro che ripetere l'asserzione dell'Amoretti a pag. 168. Come siasi ingannato l'Amoretti, non so dirglielo. È però vero che il quadro può essere negli appartamenti del principe, e non già in galleria, ma quivi non so come penetrare, né ho relazioni per farvelo ricercare. Mi fa dubitare che vi sia, l'essere del tutto ignoto al Minardi il quale, conoscendo quanto vi ha in Roma di buono, non potrebbe ignorarne l'esistenza. Nella galleria come di Leonardo vi ha un'opera sola, ed è un piccolo quadretto con Cristo in mezza figura che tiene il mondo nella mano sinistra.

La ringrazio della descrizione del quadro del conte Castelbarco. Per quanto ho potuto conoscere, questo quadro non è propriamente una copia di quello del Perugino della galleria di Marsiglia, poiché la descrizione di quello non conviene in tutto con quel di Milano. Avrei bisogno di averne una fotografia o una schizzo comunque fatto, per meglio raffrontarlo con altre due tavole, l'una di Gaudenzio, l'altra, se non sua, d'uno dei suoi migliori scolari, o almeno di un pittor milanese.

Avendo nei passati giorni veduto il conte Giberto Borromeo, entrai nel discorso di questa tela e mi fece sperare come cosa assai facile di ottenere dal c^e. Castelbarco una fotografia. A sua istanza scrissi una nota che farà presentare al conte medesimo, in cui esprimo il desiderio di avere la fotografia ed insieme domando qualche notizia sulla provenienza e sul luogo dove era anticamente. M'avvedo ora che l'avervi interposto il conte Borromeo mi ritarda invece di agevolarmi la cognizione della composizione della tela da Lei veduta e che è propriamente quella che io cerco, perché egli ora è andato a Napoli, e poi si fermerà di nuovo a Roma e a Firenze, e prima che il conte Castelbarco possa soddisfare al mio desiderio ci vorrà qualche

tempo. La speranza di ottenerne facilmente una fotografia mi ha molto allettato e mi fece prendere anche questa via che potrà esser lunga. Io mi raccomando a Lei se mai potesse procurarmene uno schizzo comunque fatto, perché lo scopo mio è di mettere in confronto le composizioni per conoscere quanto Gaudenzio abbia preso da quella del Perugino. Sono d'accordo con Lei che l'ordine con cui il Vasari ricorda il quadro di Leonardo ch'era presso Clemente VII per l'ordine del tempo con cui è accennato debbasi credere prima che venisse a Milano.

Il mistero che ricopre ancora il Luino mi è molestissimo, ma non dispererei di scoprire qualche cosa se io potessi stare due o tre mesi continui nell'archivio notarile di Milano.

Mi fa però meraviglia che ella in tanti anni non abbia avuto la fortuna di scoprir nulla di nuovo intorno a Gaudenzio che pure tanto lavorò in Milano. Ben è vero che in due mesi di ricerche nel detto archivio io potei appena ritrovare sei volte il suo nome, ed è troppo poco. Mi resta da visitare l'archivio di Sondrio, dove so che vi sono documenti, perché ivi possedeva; il colera dell'anno scorso mi impedì d'andarvi, ed ora me ne vedo troppo lontano. Smanio di andarvi, ma sono molto incerto sul come e sul quando.

Le rinnovo in tutto e per sempre le proteste della mia servitù ed amicizia, e con affetto le sono

Suo servo ed amico

D. Luigi Bruzza B.^a

18.

Roma 28 maggio 68

Carissimo e pregiatissimo amico

Sono dolentissimo d'essere stato negligente a rispondere alla sua del 24 aprile che ho ricevuto, e che mi dava molte belle notizie. Io la prego di volermene dare il perdono, e sarò contento quando saprò che ella non terrà conto di questa mia infingardaggine, perché nulla più desidero quanto il sapere che ella mi abbia e stimi per un vero amico, come io sento di esserle con tutto l'animo. Ma perché nulla si fa senza motivo, sappia che la mia negligenza non fu senza un perché. Ella mi faceva sperare prossima un'altra sua lettera, che pareva dovesse giungermi fra pochi giorni, ed io pensai che avrei potuto rispondere a due lettere in una sola volta. Quindi ancora essendo andato per riverire Minardi e presentarli i suoi saluti, trovai che era partito due giorni prima per Porto d'Anzio, dove intendeva fermarsi per tutto il mese di maggio. Cosicché e per questo motivo, e anche per i cominciati calori non avendo più potuto frequentare le biblioteche, non mi trovava nulla che dire, e non avrei saputo risponderle che pari complimenti e grazie che par doveva renderle per le notizie del quadro di Chiavenna e per le cure che si è dato nella ricerca del quadro di casa Castelbarco. Le accetti adunque, sebbene tarde, al presente, e appena tornerà Minardi le scriverò subito quello che avrò saputo di nuovo.

Ieri mi venne il pensiero di scriverle per sapere se mai aveva avuta occasione di vedere le notizie d'arte che si trovano radunate fin dal secolo scorso presso il conte Gaetano Melzi. La maggior parte riguardano la scuola lombarda, ed io desidero molto crederlo perché spero ritrovarvi qualche cosa di Gaudenzio. Io credo probabile che vi sia pure qualche notizia del Luini. Ma ella certamente le avrà vedute; ma se mai ciò non fosse, credo necessario che le vegga, perché dalle notizie che ne ho, dovrebbero esservi qualche cosa per lei e per me.

Ieri pure scoprii che fu attribuito a Gaudenzio un quadro di Bernardino Lanino che è a Brera ed è segnato col num. 176 e si trova in una delle sale piccole. Per dimostrare pienamente l'errore di tale attribuzione ho bisogno che ella mi sappia dire se il divoto che è rappresentato nel quadro sia vestito da canonico lateranense o almeno come sia vestito, se da ecclesiastico, o laico, e se è ecclesiastico, vi stia col rocchetto o colla sola tunica nera. Mi ricordo che è colorito con forza, più che non solea fare il Lanino, ma vorrei sapere se a Lei sembri che vi sia pure molto rilievo.

Ella vede che questa mia lettera è tutta per pregarla di nuovo favore, e che nulla finora ho potuto fare per lei. Ma io e per questo e per altro confido del tutto nella sua amicizia, alla quale con tutto il cuore mi raccomando e sono

Suo aff.^{mo} e obb.^{mo} amico
D. Luigi Bruzza B.^a

19.

Roma 11 giugno 68

Egregio signore ed amico

Colla mia del 28 maggio gli promisi che gli avrei scritto qualche notizia appena che fosse tornato il prof Minardi dalle spiagge di Fiumicino e di Porto dove era andato a passare il mese di maggio. Ne tornò sano e salvo. Andai a riverirlo, ma non pote' rivederlo essendo allora in congresso cogli agenti del principe Doria. Tornai due giorni dopo, ma neppure potei vederlo, essendo stato preso da un raffreddore che l'obbligava a letto, la malattia per sé sarebbe leggera, ma in lui è gravissima perché non ha forze per superarla. I suoi di casa ne sono molto angustati e temono assai. Io ci vado a prendere le sue notizie, ma non lo veggo; stando a quello che mi dicono è molto esausto di forze.

Molto mi duole di doverle dare queste notizie, perché capisco quanto ella ne proverà dispiacere. Io ne sono pure molto dolente, perché sebbene lo conoscessi da poco, mi era innamorato delle sue belle qualità e lo stimava un vero modello di probo e vero artista cristiano. La sua conversazione spiritosa e gaia mi edificava: ogni parola era ponderata e giusta. Le ultime notizie però non sono del tutto senza speranza; onde è che io spero che possa riaversi, e seguire ancora ad essere la consolazione dei suoi numerosi amici.

Le scrissi esponendolo il desiderio che verificasse se il divoto che è nel quadro del Lanino in Brera al n. 176 sia vestito da canonico regolare, se cioè abbia il rocchetto o no, se sia in veste bianca o nera, e se il dipinto abbia molto rilievo. Io non vorrei che ciò gli desse incomodo, ed essendo cose molto facili a verificare ella potrebbe valersi di un'altra persona. A me basterebbero questi due dati perché, legati cogli altri che ho su quella tavola, mi compirebbero la dimostrazione.

Il signor Rio mi ha mandata in questi giorni in dono la 2^a. edizione della sua opera.

Io aspetto di intendere che sia cominciata la stampa della sua vita di Leonardo, alla quale spero che aggiunga una diecina di vite che de[ve] aver pronte. Intanto se io posso serv[irgli] si valga di me che con tutto l'affetto gli sono

Suo obb.^{mo} servo ed amico
D. Luigi Bruzza B.^a

20.

Roma 23 giugno 68

Egregio signore ed amico

Il caso del prof Minardi fu assai grave, perché non fu già un raffreddore, come con pietoso inganno mi fecero credere i suoi di casa ed io scrissi a Lei, ma fu un colpo apoplettico che l'offese dalla parte destra, e fu tenuto gravissimo.

In pochi giorni però ha migliorato di molto e a segno che si alza da letto e sta seduto sopra una sedia, avendo però il braccio destro offeso e la bocca un poco storta. Ma la testa l'ebbe sempre liberissima ed io, che lo visitai, discorsi a lungo con lui, e nella intelligenza non ebbe a soffrire nulla affatto. Gli presentai i suoi saluti che gradì molto, e gli rammentai i disegni ch'ella

conserva per sua memoria, e replicatamente mi disse di salutarla e ringraziarla. Quanto a me pare, va rimettendosi e non ci è nulla da temere al presente, anzi credo che, colle cure che gli si fanno, guadagnerà di più, sebbene sarà costretto a lasciare la matita.

Io la ringrazio della notizia che mi ha dato sul quadro del Lanino che è a Brera. Benché fossi sicuro ch'era un Lanino e non un Gaudenzio, ora ne sono certo, perché le circostanze da Lei osservate e specialmente quelle delle vesti del frate convengano pienamente colle circostanze storiche che io conosceva. Le sono obbligatissimo d'avermi levato ogni dubbio su questo punto. La rettificazione che desidera che si faccia riguardo al suo nome nell'elenco dei virtuosi del Pantheon sarebbe cosa fatta subito, perché io conosco il segretario perpetuo di questa società, ma il difficile sta che si ricordi di farla, sebbene la prometta solennemente, essendo occupatissimo in molte e varie faccende. Io però non mancherò di pregarlo che la faccia e se ne ricordi. Sono del tutto d'accordo con Lei nelle osservazioni che fa sul quadro di casa Castelbarco. Non voglio che si dia pensiero di mandarmi lo schizzo perché ne posso far senza avendo radunate molte notizie che vi suppliscono. Solamente vorrei sapere se si debba tenere per copia o per originale, poiché in questo trovo seguite le due opinioni da uomini rispettabili. Io credo che abbia ragione il Giordani di Bologna che la stima una buona copia del tempo. Quanto all'originale che è a Marsiglia, ci è da ridere da pazzi a leggere le strambellerie che ne scrissero i francesi che mostrano di non capirne affatto nulla.

Ho conosciuto in questi giorni il valente incisore Mercuri che dirige la calcografia camerale. Ella lo avrà conosciuto in Milano, dove fu più volte per l'amicizia che aveva con Calamatta. Egli ora non incide più perché gli manca il vigore del braccio destro. L'opera a cui ora si attende nella calcografia per ordine del governo è una grandiosa pubblicazione di tutti i dipinti delle stanze di Raffaello al Vaticano.

Aggradisca le mie grazie pel favore che mi ha fatto, mi comandi e creda sempre

Suo affezionatissimo

D. Luigi Bruzza B^a.

P.S. Sono desideroso di sapere se ella ha mai visitata le memorie d'arte manoscritte che si trovano presso il c^e. Gaetano Melzi.

VI.

Egregio Sig.^{re} e Car.^{mo}

Milano 27. Giug.^o 68

Mi è dispiaciuto assai che l'incomodo di Prof.^e Minardi si[a] stato assai più serio di quanto al principio supposevasi, ma sento con piacere che la cosa sarà in via se non di assoluto, di un discreto ritorno di sanità. Passando alle altre cose, Vi dirò che il quadro di Castelbarco è una copia e +...+ assai mediocre; ed impossibile che chi lo vede, se appena conosce +...+, possa giudicarlo opera di Perugino, pur bella copia.

Le memorie che ha il Melzi le conosco tanto che io ho un altro originale: sono le carte dell'Albuzzi che spesso io citai me' miei libri con alcuni documenti estratti dai libri del Duomo che Ella ne ha avuto in mano una parte nelle scarse memorie di Stefano Scotto che una volta gli mostrai. So che il +...+ mentre negava di farle vedere a concittadini gli prestava, forse per denari?, a Rio; ma in esse di Leonardo +...+, almeno +...+ ma solo mancava, non è cosa alcuna, così come di Bramante, e di Luino, e Gaudenzio. Né il Sig. Mercuri, neppure il Calamatta, che è professore e +...+ come profess.^e dal n.o provvido governo +...+ tali senza che qualche momento abitarvi, mi +...+ che qui +...+ non sì una bella incisione, non +...+ il piano di conoscerlo.

Ora sì immobile la stagione, e quando le fosse concesso dalle molte cure delle sue +...+, s'appresserebbe il tempo di fare una gita alla patria sua vicina +...+, non sarebbe egli +...+ sentire speranza di poter averlo anche fra noi?

Ho veduto la facilità che ella ha d'abboccarsi col Segretario della Congregaz.^o del Pantheon e in questo caso che non le causasse incomodi non mi spiacerrebbe la regolarizzazione +...+ eseguita. Quando ella venisse le farei vedere il diploma, la lettera accompagnatoria +corretta+ ed i diplomi.

Io le scrissi una volta che nella Galleria di Torino era cosa col nome di Gaudenzio che sembrava studj da lui fatti, +quelle mani+ e che ella disse che erano state levate dal posto come indegne. In questi g.ni mi capitò per le mani una guida di Torino del 1857, quando parmi era dirett. Azeglio, e vi vedo notati come di Gaud.^o nelle +prime ...+ e non potevano essere di Gaud.^o appunto inferiori e poiché +...+ Sarebbero essi stati degni del Della Cerva?

[Girolamo Luigi Calvi]

21.

28 agosto 68

Egregio e carissimo amico

Il calore dei due mesi ora scorsi e la fiacchezza di questo clima, sebbene stia sano, mi hanno nondimeno così abbattuto e svogliato che fui costretto a lasciare del tutto gli studi e a rivolgermi invece a cosa più leggiere e direi quasi di divertimento. Ora però che l'aria si è rinfrescata ho cominciato a ripigliare in mano le memorie di Gaudenzio, e non piccolo stimolo mi diede ella colla sua notizia sulla scoperta del vero autore della chiesa e certosa di Pavia invitandomi tacitamente col suo esempio a compiere il mio lungo e noioso lavoro. Il mio lungo silenzio adunque non fu che l'effetto dell'abbattimento d'animo in cui mi trovava, ed ella mi perdonerà se non risposi alla sua carissima dei 27 di giugno, che mi stava sempre innanzi come un rimprovero, ma che per la spossatezza non aveva la forza di prendere la penna e di scriverle. Accolga adunque ora colle mie scuse le grazie che gliene rendo, perché ella mi dava notizie utilissime e delle quali gliene do il maggior grado che posso. Mi permetta ora che mi rallegri con Lei della bella sorte che ebbe di trovare in cotesto archivio la notizia preziosa sopra Bernardo da Venezia, e riceva di buon animo le mie grazie per la memoria che mi ha partecipato. Nessun dubbio adunque si può ora più avere sopra il primo architetto che disegnò quella chiesa. Parmi però che ne resti ancora il dubbio se il disegno della facciata sia opera dello stesso. Io credo che probabilmente lo sia, ma se le riuscisse di trovare in quel volume qualche notizia che dichiarasse questo punto, credo che si farebbe un bell'acquisto per la storia delle arti perché, come ella sa, è attribuita da alcuni al Borgonone ossia ad Ambrogio da Fossano e credo che per così credere non vi sia alcun buon fondamento. Io spero che ella riuscirà a dilucidare questo punto. Il buon Minardi va acquistando, e rimettendosi del colpo che lo afflisce. Esce quasi ogni giorno in carrozza. Io però non lo vidi da qualche tempo perché, nelle ore che ho libere, mi sento un gran bisogno di far moto e respirare aria libera e mi pesa assai l'andare a far visite.

La mia speranza di rivedere in quest'anno Milano è andata in fumo. Mi mancò l'occasione che sperava di avere. D'altra parte io ne sono ora troppo lontano e il viaggio costa non poco, almeno rispetto alle mie forze. Ora l'ho rimandato all'anno venturo, nel quale mi sarà anche più utile accrescendosi naturalmente anche gli appunti delle cose che dovrò verificare.

Mi fa invero stupire che nei manoscritti del c. Melzi non vi sia memoria alcuna di Gaudenzio, come sempre ho stupito ch'ella in tante ricerche non si sia mai abbattuto a trovarne pur una. Ciò mi fa sempre più conoscere quante esse debbano essere scarse e mi fa tenere preziose quelle poche che io ne ho trovato, e mi consola delle lunghe, pazienti e incredibili fatiche che ho fatte per radunarle. Eppure quante lacune e quante incertezze vi sono! Mi raccomando alla sua benevolenza e con tutto l'affetto mi abbia per

Suo servo ed amico
D. Luigi Bruzza B^a.

Roma 29 settembre [1868?]

Signor mio preg.^{mo}

Alcuni mesi addietro ella mi scrisse domandomi notizia del quadro di Cesare da Sesto che è nella galleria vaticana e ha segnato l'anno 1521. Ora ho scoperto che questo quadro fu comprato da Gregorio XVI avendolo portato a Roma un negoziante milanese il quale l'aveva acquistato in un piccolo luogo presso Milano. Non potendosi perciò argomentare che Cesare fosse in Roma in quell'anno, e che qui facesse tale opera, ho stimato dargliene subito avviso e, come ella vede, cadono a terra le supposizioni che mi aveva fatto sopra il Rio avendo creduto il detto quadro dipinto da Cesare in Roma. Ora farò altre indagini per sapere con certezza il luogo donde provenne e il nome di chi lo portò a Roma.

Farò pure di tutto per rinvenire nell'archivio del Laterano memoria del quadro di Cesare rappresentante il Battesimo di Cristo che, al tempo di Gregorio XVI, fu levato dalla sacristia della Basilica e trasferito nel museo Lateranense. Questa è la sola opera certa che abbia fatto in Roma, ma per disgrazia non ha l'anno segnato. Spero di trovarne la data nell'archivio, se pure non andò in fumo nel falò che di una parte delle carte di detto archivio fecero i garibaldini nel 1849.

Appena scoprirò qualche cosa, le scriverò subito.

Seppi che, due o tre anni addietro, un certo Rosati o Rozati di Milano portò a Roma un centinaio di quadri che diceva pervenuti da una eredità. Ve ne erano vari di scuola lombarda. Fra questi uno di Gaudenzio che qui vendette ad un francese. Se ella ne è informata, mi farebbe piacere a dirmi chi è questo Rosati e da chi gli pervennero i detti quadri. Temo che fosse una finzione da negoziante il dirli averli per eredità. Io ebbi queste notizie da persona intelligente che gli vide.

Aggradisca i miei saluti e mi abbia sempre per

Suo amico e servo
D. Luigi Bruzza B.^a

Roma 5 gennaio [1869]

Signore ed amico preg.^{mo}

La ringrazio dell'ultima sua degli 8 di ottobre, alla quale ho differito sempre di rispondere perché da un giorno all'altro sperava di poterle dire qualche cosa di nuovo intorno a Cesare da Sesto, del quale mi occupai per ricercare in quali anni sia stato a Roma. Le fatiche furono tutte perdute, perché nulla mi riuscì di ritrovare. Sperava di trovare qualche notizia nell'archivio della basilica lateranense sul quadro del Battesimo di Cristo che dalla sacristia passò nel vicino museo; ma *ne verbum quidem*. Di quel quadro che è nel museo vaticano già le scrissi che venne dal Milanese, ora le aggiungo che, prima di entrare nella galleria, fu restaurato, come dicono, da un certo Maldara paesista che, a mio avviso, lo danneggiò o, almeno, al mio occhio piace meno che le altre opere di Cesare.

Le darò invece una notizia di un pittore milanese che mi riesce affatto nuovo. Presso un negoziante è in vendita una pala da altare in tavola che rappresenta, sotto di un arco di bella architettura, la Vergine seduta col Bambino, in mezzo a S. Bartolomeo e a S. Andrea, con tre putti volanti di sopra e due con istrumenti musicali a suoi piedi. Sul piano è una pernice ed un altro uccello simile, sotto in carattere minuto corsivo di legge: *Fra(n)cesco da Milano ch abita in Seraval a fato questa pala e chapella 1532*. Questo a me ignoto milanese non appartiene alla

scuola lombarda, ma alla veneta come apparisce evidentemente dal quadro che ha tutta la maniera di questa e nulla di quella.

Il carissimo prof Minardi la saluta affettuosissimamente e mi dice di scriverle che non ha mai dimenticata la sua cara amicizia. Egli sta bene, per quanto può, nel suo stato, ha la mente serena e si ricorda di tutto, e la sua conversazione è amena e insieme è una scuola. Il colpo che ebbe l'anno scorso gli lasciò il braccio sinistro offeso, e un torcimento alla bocca.

È morto di 29 anni il pittore Cesare Fracassini ch'era uno dei primi di Roma, e che prometteva di riuscir sommo nell'arte. Singolarmente era grande nei freschi. La sua morte fu di compianto universale, e gli furono resi i maggiori onori che si potessero. Lasciò imperfetti i freschi della basilica di S. Lorenzo, ma vi sono pittori degni di continuarli come sono il Gagliardi e il Mariani.

Io sto aspettando con molto desiderio la sua vita di Leonardo che, quanto prima, spero, sarà finita di stampare, perché vi avrò da imparare molte cose nuove e utili per me.

Le desidero ogni felicità e sono col più sincero affetto

Suo dev.^{mo} servo ed amico
D. Luigi Bruzza B.^a

VII.

Car.^o e Preg.^{mo} Sig.^{re}

Milano Gen.^o 69

Non voglio tardare a scriverle essendomi alquanto rimesso da quel generale spossamento di nervi che mi attaccava tutte le membra, e ciò sebbene per pochi g.ni credo poterle inviare la vita di Leonardo di presente sotto i torchi che è sola sebbene farà parte dei due volumi già stampati, e d'un altro di cui alcune biografie già sono finite; certo non potrò fare le ricerche che avrei desiderato per alcune, ma sarà sempre molto a confronto di quello che si ha.

La ringrazio dei saluti che mi manda del professor Minardi, e delle notizie della sua salute sempre di bene in meglio.

In quanto alla vita di Leonardo certamente è alquanto più diligente delle altre, perché avendone scritto i francesi, in questi anni ho cercato che, come della nostra Italia, di non rimanere indietro, ed ho procurato di introdurre alcune notizie qua e là raccolte recentemente; del credo che avrò io ad imparare dalla sua vita di Gaudenzio, e mi dispiace che la situazione non gli permetterà tutte le diligenze che è disposto a dare. Io ho su questo pittore alcune notizie fondamentali; del resto se arriverò a portare a termine questo ultimo lavoro, per Gaudenzio mi riferirò alla sua vita e non darò che un compendio.

Di questo una vita in ristretto mi è capitata di un certo Turotti che ha tradotto Rio con note, ed appendici, in fine è fra queste; ma fu molto stimabile mi dicono pel suo carattere (che Dio l'abbia in gloria).

Del resto credo inutile ricordarle, non credendo meritino molta fede il Titi e qualche altro che scrisse sulle pitture fatte dagli ajuti di Raffaello nella Loggia di Raffaello.

Tante cose all'egregio Minardi.

La ringrazio delle notizie del nuovo pittore Fra. da Mil.^o e mi dico con tutta l'amiciz.^a

Il suo devotis.^o ed aff.^o
Girolamo Calvi

Con infinito piacere ho ricevuta la sua vita di Leonardo, ma ho tardato tre giorni a ringraziarla perché voleva prima leggerla e gustarla. La lessi adunque e non vi trovai nulla che sia condotto colla sua solita critica e diligenza, e che non meriti moltissima lode. Io perciò me ne rallegro con Lei, e mi nasce più vivo il desiderio di veder pubblicate le altre biografie che ha preparate. Non avendo veduto citato da Lei il saggio sopra Leonardo del Delecluze, del quale abbiamo una traduzione italiana stampata in Siena, ci venne il sospetto ch'ella non lo conosca. A dir vero conosco che questo mio sospetto è troppo ardito, poiché ben capisco che, se non lo ha citato, è perché non lo credette opportuno. Ho poi veduti e considerati con molto piacere i documenti che ha di nuovo scoperti ai quali, avendo congiunto i già noti, ma pur rari a trovare, ha fatto cosa utilissima e di cui tutti i cultori di questi studi debbono esserli obbligati, come per parte mia gli sono io, ultimo fra tutti.

Nella vita del Beato Alberto Besozzi del prof Vincenzo De Vit a pag. 63 trovo due pittori milanesi che mi riescono nuovi. I loro nomi si leggono sotto due quadri nel Santuario di S. Caterina del Sasso sul lago Maggiore. Eccoli.

PETRI CRISPI OPVS BVSTI 1510 DIE 31 IVLII

IOH BAPTISTA DE ADVOCATIS MEDIOLANENSIS PINGEBAT 1612

Ho ricevuta la sua del 12 di dicembre nella quale mi scriveva specialmente del Luini in occasione di una memoria che io ne trovai in Canobbio. Io ho studiato molto su questo pittore, ed ho radunato tutte quelle notizie e date certe che ho potuto, ma non ne ho potuto levare le tenebre che lo ricoprono. In alcune cose però non so consentire con Lei. Io credo che si debbano fare ricerche in Luino, che forse era sua patria, ed io ve le avrei fatte se il colera che due anni fa era in quelle parti non mi avesse impedito di andarvi. Nell'estate spero venire a Milano per dar l'ultima mano a cercare alcune notizie e veder libri che qui non trovo, ma non sono disposto di andar fino a Luino come voleva fare due anni addietro. Qui in Roma mi fu prestato un manoscritto nel quale erano varie memorie del Luini. Non mi giovò a nulla perché erano cose copiate da libri stampati e non vi era cosa che non sia notissima, e di più mal connessa l'una coll'altra.

Il commend. Minardi sta discretamente. Egli gradisce molto l'affettuosa memoria che tiene di lui, e la saluta molto cordialmente.

Io non so finire questa mia senza pregarla di voler pubblicare le altre biografie che ha preparate, e darle un poco di stimolo perché le conduca a termine. Il quale non sarà troppo differito poiché intesi con piacere che ora i suoi nervi la lasciano un poco più di riposo, e permettono che possa attendere allo studio. Augurandole che questo miglioramento duri a lungo, me la dichiaro

Suo aff.^{mo} servo ed amico

D. Luigi Bruzza B.^a

VIII.

Eg.^o sig.^{re} ed amico

Mil.^o 11 feb. 1869

È molto tempo che sento il dovere di ringraziarla io pure dell'aggradimento del mio lavoro sopra Leonardo. Il suo voto con quelli d'altri amici mi ha soddisfatto delle lunghe fatiche a trovare i più nuovi documenti mostrati. Ora sta il vero che non conosco lo scritto di Delecluse che vidi citato una sol volta in un altro libro quasi contemporaneo di un altro libricciolo sopra Leonardo del s.^r conte d'Adda, scritto per un giornale francese del quale pure non fu fatto alcun conto. Sento però che questo Delecluse non abbia nulla d'importante come non si ebbe il d'Adda. In quanto a quei dieci o 12. artef. fra quali è Bramante sarei a buon porto, ma non di tutti e massime di Luino che vorrei comprenderlo. Ma arriverebbe con Gaudenzio troppo tardi, è vero che questo lascerei o lei alle cui cure è troppo ben raccomandato

[Girolamo Luigi Calvi]

Bologna 27 Ag.^o [1869]
dal Collegio di S. Luigi

Amico preg.^{mo}

Dalla sua dei 25 conosco con molto mio dispiacere che è andata smarrita alla Posta la lettera che mi affrettai di scriverli un mese addietro per rispondere all'affettuosa amicizia con cui chiedeva di mie notizie. Me ne duole assai e sperando che questa abbia miglior sorte, risponderò a due in una volta. Mi astenni dal rivedere in luglio Milano e Como e dal recarmi a Sondrio e poi a Luvino e Varallo per motivo del colera che più o meno serpeggiava per tutti quei luoghi, riservandomi di rivederli in settembre. Sono quindici giorni che partii da Moncalieri, ma la prudenza mi fece e farà ancora per altri quindici giorni soffermare in Bologna perché il colera che è in Roma mi suggerisce di aspettare. Credo che verso la metà di settembre possa essere molto diminuito e ad ogni modo io non sarò a Milano che nei primi giorni di ottobre. Il mio scopo è di recarmi a Sondrio perché in quell'archivio so che esistono carte relative a Gaudenzio, ed ho ottenuto dal Ministero il permesso di rovistarvi liberamente. Dopo mi recherei a Luvino perché vi è un archivio dove vorrei poter rintracciare qualche orma del Luini, e per questo pure sono fornito dall'opportuna licenza. Temo però che la stagione autunnale possa impedirmi questo giro soffrendo io molto nel cambiar di stagione. Veggo però tanta incertezza in tutti i progetti miei di quest'anno, che non posso prevedere quello che potrò fare, e non vorrei essere costretto a rimandare il mio giro all'anno venturo. Se venendo a Milano non lo troverò, farò quanto sarà in poter mio per farle una brevissima visita e porgerli i miei saluti almeno a Cernobbio.

Qui in Bologna ho trovato due quadri di Gaudenzio e qualche notizia.

Il signor Giordani, persona compitissima, mi ha favorito, e desidera che gli presenti i suoi saluti. Il quadro di Cesare da Sesto che è in Roma lo conosco e si trova nel Museo Lateranense non già nel Vaticano come ella suppone. Io lo rivedrò attentamente e scruterò se v'ha epigrafe, e trascrittala diligentemente gliela comunicherò.

Io dubito della verità della notizia che il Luini dipingeva nel 1547 per un ragiocinio che faccio ma che non oso ora palesare mancando di tutte le note che ho adunate su questo misterioso pittore. La notizia non venendo da un documento, ma da una cronaca, ha poca autorità. Ad ogni modo conviene tenerne conto e non dispero che un qualche giorno si giunga a trovare il filo che ci guidi nel labirinto luinesco. Godo delle notizie che ha ritrovate sopra Stefano Scotto, e ne godo doppiamente perché, come serviranno al suo scopo, così convengono e servono in parte anche al mio, almeno per ciò che riguarda le date della sua vita.

La prego di conservarmi la sua grazia e avermi sempre per

Suo aff.mo Servo ed Amico
D. Luigi Bruzza B.^a

Moncalieri 9 ottobre [1869]

Preg.^{mo} Signore ed Amico Carissimo

Eccomi ritornato da Roma ove nella Galleria Vaticana osservai il quadro di Cesare da Sesto che ha la seguente epigrafe:

Cesare
Da
Sesto
1521

Rappresenta la Madonna seduta col Bambino, stando alla destra di lei un S. Vescovo, ed a sinistra un altro Santo.

Questo quadro è molto più bello, ma più piccolo della tavola dello stesso Cesare che è nel Museo Lateranense, nella quale però non si trova alcuna epigrafe o cifra, e vi è rappresentato, come ella sa, il Battesimo di Cristo nel Giordano.

Nel ritorno voleva passar da Milano per riverirla e per fare ancora alcune ricerche. Ma dovendo ritornare a Roma, dove d'ora inanzi sarà la mia residenza (*sic dii voluistis!*) e dovendo qui ordinare le cose mie, io era così turbato e svogliato dal mettermi negli archivi e svolger carte e libri, che venni diritto a Moncalieri per potere quanto più presto potessi dar resto alle mie facende e andarmene dove il dovere mi chiama. Io preveggo il danno che ne avranno non solo gli studi sopra Gaudenzio, ma ancora questi che era occupato a fare sopra i pittori Lombardi e Piemontesi. Ma Iddio vuole così, e così sia e, benedecendo la sua santissima volontà, gli chiedo la grazia di potermi uniformare pienamente e con animo lieto e tranquillo. Appena giunto colà intendo di rimettermi al lavoro, per compiere almeno la vita di Gaudenzio; preveggo le difficoltà che incontrerò essendo tanto lontano dai luoghi dove solo si possono trovare le memorie, ed anche perché mi restava a fare ancora qualche ricerca dove aveva buona speranza di trovarne. Ora mi veggio impedito perché devo presto andare al mio posto e perché, anche potendo, non avrei l'animo quieto per attendervi. Farò quel che potrò e mi aiuterò con lettere agli amici, affine di supplire per quanto potrò alle difficoltà che incontrerò.

Io partirò di qui il 14 o il 16; e se in Roma le potrò essere utile in qualche cosa, ella sa che sarà per me un grandissimo piacere il poterla servire. Intanto aggradisca gli affettuosi auguri del

Suo amico e servo
D. Luigi Bruzza B.^a

Mio indirizzo in Roma

P. Luigi Bruzza assistente generale dei Barnabiti
S. Carlo ai Catinari Roma

26.

Roma 3 Dicembre 69
S. Carlo ai Catinari

Carissimo Signore ed Amico

Da un mese ho mutato domicilio, essendo stato chiamato a risiedere in Roma, e stimo mio debito di dargliene notizia perché desidero di poterli mostrare, ove occorra, la mia servitù in qualunque cosa gli potessi esser utile, e perché avendoli scritte tre lettere da agosto in poi ho tutta la ragione di credere che siano andate perdute. Questo smarrimento delle mie lettere è certo per alcune, avendolo rilevato da due sue lettere alle quali non tardai un momento a rispondere. Due volte le scrissi da Moncalieri ed una da Bologna. Nell'ultima mia gli dava pure notizia che aveva osservato le tavole del Cesare da Sesto che sono in Roma. In quella del Museo Lateranense non vi è alcuna nota di anno. In quella più piccola del Museo Vaticano vi si legge:

Cesare

Da

Sesto

1521

In questa è la Beata Vergine seduta col Bambino, in mezzo a un S. Vescovo e ad un altro Santo. La dimora in Roma non mi impedisce di proseguire il lavoro della vita di Gaudenzio. Già ho cominciato a visitare i manoscritti e le schede artistiche delle Biblioteche di Roma e qualche nuova notizia ho già trovata. Spero di trovare cose di maggior momento. Del Luini finora non appare cenno alcuno. Essendomi fermato un mese in Bologna ho potuto vedere ed esaminare comodamente i MSS. dell'Oretti che sono più di 100 volumi. Del Luini vi è ripetuto quanto si

sa, senza alcuna novità. Fui più fortunato per Gaudenzio, poiché vi trovai notizia di alcune opere che nel secolo scorso erano in Milano e che io finora aveva del tutto ignorate. Esse sono le seguenti:

1°. Una Assunta con varii Santi in casa del conte Anguissola nel 1772.

2°. Un S. Ambrogio a cavallo, ivi.

3°. Un quadro (non dice di qual soggetto) in casa Belgioioso.

4°. Una Cena Domini in casa del marchese Peralba in Milano.

5°. S. Gerolamo al tavolo. Nella galleria del Monastero di Castellazzo dei SS. Geronimini.

Se intorno a queste opere ella potesse dirmi qualche cosa, mi farebbe un grandissimo favore. Ora certamente sono disperse, ma forse ella potrà saperne nuova dalle famiglie Anguissola e Peralba, colle quali non saprei come far relazione.

In una delle sue lettere, alla quale ho risposto, ma invano, perché la lettera andò smarrita, ella mi dava la buona notizia di aver trovato nuovi documenti intorno a Stefano Scotti. Ella mi farebbe un bel favore se soltanto mi indicasse la data del più antico, e quella del più recente, affinché possa sapere con certezza entro quali termini cronologici si rinchiude la vita artistica di lui. Il signor Ceroti, Bibliotecario della Corsiniana e scrittore di arte, mi ha mostrato alcuni documenti originali nei quali si fa menzione di Lorenzo Lotto *de Trevigio*, di Bartolomeo *de Suardi alias Bramantino*, di Gio. Antonio de Bazis di Vercelli, di un certo Ruisch fiamingo, e di un Cecca, o Cecha da Imola, dai quali documenti si rileva che nel 1508 dipingevano contemporaneamente a Raffaele nelle stanze vaticane. Questi documenti saranno fra breve pubblicati e illustrati da lui in una operetta. Già gli accenna, e tratta di essi e delle smentite che conviene dare al Vasari, nella Introduzione all'opera delle Stanze vaticane di Raffaello che si sta per pubblicare con grande magnificenza, per cura di uno speculatore. Le tavole sono assai belle. Il primo fascicolo è preparato ed io l'ho letto, ma finora non è pubblicato. Finisco col raccomandarmi alla sua carissima e cortesissima amicizia, e per essere sicuro che questa mia non abbia la sorte di smarrirsi come le precedenti, gliela mando per via privata, e ne aspetta dalla sua bontà una risposta che molto desidero. Intanto col mio ossequio, mi abbia per

Suo amico e servo
D. Luigi Bruzza B.^a

IX.

[s.d.]

Il quadro del Perugino è così composto: la Madonna in trono nel mezzo col Bambino sulle ginocchia, e dietro in piedi figura sopra...+ di donna che dovrebbe esser +...+ si potè vedere +...+ anno; a destra di essa una donna con putto in braccio, ed una in piedi presso di lei, e dietro un S.^{to} con barba bianca; dall'altra parte una donna che tiene presso il seno un putto con un braccio, coll'altro tiene per una mano un altro putto. Su di un altro gradino, in mezzo, sono due putti alati seduti.*

X.

[s.d.]

Ludovico Belgioioso si ricorda che nel 1814 fu fatta un'asta in cui furono venduti molti quadri e gli pare che fra questi fosse pure un Gaudenzio, cercherò di +...+ per sapere il certo.**

* Il passaggio è un appunto di Calvi steso su un ritaglio allegato al carteggio.

** Il passaggio è un appunto di Calvi steso su un ritaglio allegato al carteggio.

Nota al testo

Questa trascrizione intende privilegiare la fruibilità del testo, tentando di centrare un giusto compromesso tra fedeltà all'autografo e leggibilità. Il manoscritto di Girolamo Luigi Calvi, interrotto dalla morte del suo compilatore, si trova in uno stato di elaborazione piuttosto arretrato: i medaglioni biografici degli scolari di Leonardo da Vinci – o presunti tali – non sono infatti testi pensati per la stampa e stesi in bella copia, ma si conservano solo in uno stato di abbozzo.

Calvi utilizza in questa fase fogli a protocollo consistenti in quattro facciate e divisi in due metà: la destra è occupata dal testo vero e proprio, la sinistra è utilizzata per appuntare aggiunte, note e varianti. La pagina è quindi un vero e proprio palinsesto, spesso confuso e travagliato, del *modus operandi* del suo autore in cui non è sempre facile orientarsi.

Spesso sono presenti più redazioni dei profili, ma le biografie degli artisti si interrompono nel mezzo del discorso, senza giungere a una conclusione; altre volte il disordine delle carte è tale che recuperarne la logica può essere difficile. Si è quindi deciso di identificare le biografie con una numerazione romana, che ne riflette la posizione archivistica all'interno della busta, seguita da una lettera: per esempio a Luini, che è l'oggetto della prima cartella della busta 21, si è assegnato il numero I e la prima redazione del suo profilo è stata contrassegnata con la lettera "a" (Ia Bernardino Luini). Si è deciso, a volte non rispettando la seriazione riscontrata all'interno delle singole cartelle, di preporre per motivi di chiarezza e fruibilità la redazione che sembra nello stato più avanzato; le altre a seguire.

Le pagine sono state seriate secondo la sequenza che pare più logicamente corretta e numerate in cifre arabe seguite dalle indicazioni r (*recto*) e v (*verso*); alcune sono state contrassegnate direttamente da Calvi con numeri arabi: questi casi sono specificati nelle brevi introduzioni che precedono ogni singola redazione nelle Note e apparato filologico.

Si è scelto di non segnalare l'esatta lunghezza delle righe dell'autografo: operazione che avrebbe avuto senso per un testo più stabilizzato, ma che risulta pressoché inutile quando si deve fronteggiare una pagina stratificata e costruita per ripensamenti non definitivi.

Il testo è invece suddiviso in periodi numerati, metodo funzionale alla stesura dell'apparato filologico e del commento.

Nella trascrizione si sono adattati alla norma attuale l'uso delle minuscole e delle maiuscole e i segni diacritici e interpuntivi. Le sottolineature nell'originale sono rese con il corsivo.

Le integrazioni che suppliscono omissioni casuali e guasti meccanici sono tra parentesi quadre [...]. All'interno delle parentesi quadre, il numero dei punti di sospensione (sempre tre) non rispecchia il numero esatto delle parole illeggibili o mancanti.

Le parole non decifrate o di dubbia lettura sono inserite tra croci +...+.

I vuoti d'autore sono segnalati da asterischi ***, sia per quanto riguarda gli spazi bianchi lasciati nel testo [***] sia per i rimandi in nota (***). Le note al testo redatte da Calvi, inserite nel margine sinistro del protocollo e solitamente da lui indicate con le parentesi tonde (***) sono riportate in fondo alla pagina dove è presente la notizia che approfondiscono o chiariscono.

Altri interventi sono segnalati in apparato. In particolare l'abbreviazione *ins.* (inserito) indica una o più parole aggiunte dall'autore in un secondo momento rispetto alla prima stesura. Per favorire la lettura, alcune porzioni di testo inserite da Calvi a margine, nella parte sinistra del foglio a protocollo, sono riversate all'interno della narrazione: i vari casi sono segnalati in nota come *ins. richiamo a margine*.

L'abbreviazione *ms* (manoscritto) segnala invece la lezione originale emendata nella trascrizione; *sopr.* (soprascritto) indica ripensamenti e variazioni nel testo di mano di Calvi. Le parentesi uncinate rovesciate >...< evidenziano infine le parole cassate nell'originale: anche in questo caso sono riportate solo in apparato.

[1r]

Ia Bernardino Luino

Pittore

¹Mentre negli ultimi tempi si in Italia che fuori l'ammirazione per questo eccellente dipintore, nel rivelarsi del suo merito, andò crescendo e le sue opere salsero a grande estimazione, non è senza una giusta impazienza che tuttora si stia nel desiderio di conoscere quanto riguarda propriamente la sua vita e perfino quello spazio di tempo in che, ad un dipresso, questa percorse.

²A scioglierne però lo stato d'inscienze e d'errori che le notizie che, in mancanza di fatti, se ne sparsero, vi confessiamo di aver poco felicemente rivolte le nostre cure negli archivi alle carte di quel tempo e poco +ormai diremo+ aver trovato che giovar potessero all'argomento, se non che, se non ci inganniamo nel nostro modo d'intendere, per lo innanzi furono leggermente osservati e frantesi i pochi scritti pubblicati contemporaneamente o quasi contemporaneamente a lui, i quali crediamo che, chiamati al loro vero valore, applicatavi una logica alquanto più rigorosa di quella finora usata, possano dare dei risultamenti che stiano in armonia collo stile e colla data delle opere da lui lasciateci.

³Generalmente si era a Bernardino Luino attribuita la nascita a mezzo secolo prima, od almeno di tanto anteriore a tempo dell'acca- [1v] demia del Vinci da farlo uno de suoi scolari o darli, secondo il caso, un antecedente maestro e se ne credeva suo ritratto quello del venerando vecchio da lui posto fra' Dottori nella Disputa di Gesù nel tempio, da lui dipinta nel santuario della Madonna presso Saronno. ⁴Ma prima il cav. Giuseppe Bossi nelle note (***) alla sua opera sul Cenacolo di Leonardo osservava che non sembrava possibile che egli che nel 1530 ebbe Aurelio, forse primo dei suoi figli conosciuti (**), e n'ebbe altri dopo diversi anni, fosse nel 1525 così inoltrato negli anni; ed avendo rilevato da un sonetto del Lomazzo come Luino fosse di capegli biondi, ne deduce che assai più facilmente, se in quei dipinti avvi il ritratto di Bernardino Luino, dovrebbe essere quello che vedesi nell'Adorazione de' Magi coi capegli di tal colore, in attitudine di +mirare+ lo spettatore.

⁵G. Locarno pittore scrisse nel giornale L'Artista non è molto una biografia del Luini che merita lode per alcune sue parti, ma anch'essa lo suppone nato o nel 1460 o 1470.

(***) ⁶pag^a. 255. n. 17

(***) ⁷Argellati T^o. 2^{do}. pag. 816
Aurelio Luino Mediolanensis
Pictoris eximii mausoleum
vixit an. LXIII obiit
ann. MDXCIII = VI augusto

(***) ⁸Dicesi perché sembra che uno ne avesse tre anni nel 1530 4. 7bre perché un Martino de Lupinus di anni 3. moriva nella parrocchia di S^t. Carpofo = Mortuario civ.

⁹E da questo medesimo sonetto, e dalla iscrizione sepolcrale del figlio io trarrò gli indizii del tempo in cui Bernardino visse in modo incontestabile.

¹⁰Anzi tutto leggete e rileggete il sonetto (***) e vedrete che non vi è mai detto che Bernardino fosse morto, ma è diretto a lui come vivente, sempre facendo uso del verbo presente quale ché chi *ha amore all'arte, e meglio che altro pittore esprime e dipinge nelle sue figure i sentimenti che gli vuol loro dare.* (***)

¹¹Il Lomazzo, come narra egli stesso (***), era nato nell'anno 1538, e scriveva i suoi grotteschi, [2r] fra i quali è il sonetto a Luino, dopo uscito dalla scuola del Della Cerva, cioè da 16. alli 20. anni, ma cui fece alcuni cambiamenti ed aggiunte prima di pubblicarli nell'anno 1587. ¹²Ora agli anni che quando nacque il Lomazzo poteva avere in quel secolo il Luino, cioè agli 38., quelli in cui scrisse anche solo il sonetto senza le aggiunte che, conservando quanto concerne il padre, deve necessariamente aver fatte pei figli, preso pel tempo medio di anni 18., Luino doveva avere circa 50. o 60. anni di questo secolo, che +per più+ 10 che si aggiungano dell'antecedente doveva avere sessanta più anni, età in cui l'immagine del volto ed i capegli dovevano già aver perduto la loro bellezza, e il color biondo, mentre i suoi figli, nati dal 1530 in poi, dovevano già aver mostrato a qual punto erano della carriera paterna.

¹³Cesare Cesariani poi, dopo di aver nel suo Comento a Vitruvio parlato di altri distinti pittori, soggiunge: ed un Bernardino da Lupino e molti altri della nostra etade che sono fiorenti (***). ¹⁴Il Cesariano secondo i calcoli più accreditati dal Poleni ed altri, era nato nel 1483. o 84., ed il Cesariano, che scriveva nel 1521, di più lo poteva dire della sua età e fiorento, perché a questa calcolò doveva avere anni 31. circa. ¹⁵Né contrasta affatto il Lomazzo se dice che Bernardino Lupino visse al tempo di suo padre; di padri di lui e di quelli cui parlava; egli scriveva di circa anni venti.

¹⁶Noi dunque porremo la nascita di Bernardino verso la fine del secolo, circa al principio dell'ultimo decennio, in cui, quando diriggeva i suoi grotteschi, il Lomazzo doveva essere ancora tra vivi, sebbene di certa età.

¹⁷In seguito a questi calcoli, che di pochi anni ormai potrebbero variare, noi crediamo per certo che egli avesse a genitore un Giovanni Eleuterio, come che nascesse sulle ridenti rive del Verbano onde trasse il nome quella famiglia, lo accetteressimo dall'Argellati, come egli lo accettava dal Sitoni che del di lui genitore trovava pure l'iscrizione [2v] in S^t. Marco di Vercelli del 1524, cui nulla si oppone che fosse il padre di Bernardino, che parte de' suoi giorni visse in quella città e che figlio di un nobile Gian Marco lo vorrebbe il Moriggia (***)

(***) ¹⁸Com^o. di Vit^o. pag^a. 48.

(***) ¹⁹Siccome a tempi de' nostri padri Bernardino Luini usava di dire che tanto era un pittore senza prospettiva che un dottore senza grammatica.

(***) ²⁰Nobil. Verbani lacus cap. 5^o.

²¹È probabile che il padre, ad assecondare l'inclinazione agli studi del disegno [che] doveva assai presto mostrare, mandasse Bernardino bello e biondo giovinetto in Milano, dove la fama dell'arte doveva avere assai ampliata il Vinci; ma l'accademia sua più non era od in mano di alcuni de' suoi discepoli. ²²Se noi dobbiamo giudicare dalle sue prime opere, tali giudicandole dallo stile (***), come dalla Disputa fra dottori dell'atrio della sacristia di S^t. Ambrogio, ed anche da quello nel coro della Passione ed alcuni freschi a Brera, come dalla stessa pratica del frescare, noi lo dobbiamo credere dal suo principio discepolo di Ambrogio Fossano detto il Bergognone; cui pur tanto somiglia nelle migliori opere di S^t. Satiro, e nel Cristo risorto di S^t. Ambrogio ed in qualche altra. ²³Le quali opere della Disputa in S^t. Ambrogio e del quadro della Passione ed altre della prima maniera io credo egli facesse circa di 18. a 22. anni, dopo i quali credo si mosse a Roma.

²⁴A queste, se devesi prestare fede ad un libricciolo stampato nel [***] che però potrebbe essere stato desunto dalle memorie scritte contemporaneamente, sarebbero da aggiungersi, perché state eseguite nel 1516., le dipinture di S^t. Giorgio nella cappella allora del Sacramento.

²⁵Queste veramente somigliano più all'ultima maniera che alla prima di Lupino massime gli affreschi se non che, essendo ad olio, hanno ancora le dorature che nelle tavole non si vedono che qualche rarissima volta.

²⁶Queste fece fare e pagò +il s^r.+ Luca Terzago, tanto quelle sui muri che sopra tavola in £ 371. ²⁷I freschi della volta non devono essere quelli che si vedono ora dove sono le sue pitture. ²⁸Queste erano, come è detto, nella cappella del Sacramento che non doveva essere la più piccola della chiesa e sono ben posteriori. ²⁹Quelle fatte al tempo di Luino potevano essere soltanto ornamentali.

³⁰È detto dal Cesariano come allora i giovani milanesi o [di] stati circonvicini già si recassero a Roma a perfezionarsi sulle opere antiche, e si erano aggiunte quelle di Raffaello e di Michel Angelo, allora fiorenti. ³¹Né io credo difficile che Raffaello, che aveva preso tante opere a fare, potesse avere fra suoi operatori qualche anno anche Bernar- [3r] dino. ³²La qual cosa +essendo+, la sua morte potrebbe averlo determinato ad abbandonare Roma.

(***) ³³Onde meglio in Milano che in Como, che avesse per maestro lo Scoto lo asserisce per la sola somiglianza di stile il s^r. Locarno; ma in tal caso non so se sia facile trovar maggior somiglianza che nelle due pitture in St. Ambrogio, la Disputa co' dottori e Cristo risuscitato che, se non fossero gli angeli a svelarlo, sarebbe sempre, come la Disputa, tenuto anche del Borgognone, attribuito al Luino.

³⁴Pittura del S^t. Ant^o. di Brera 1521.

³⁵Prima del 1521. egli era a Milano ed aveva a mostrare l'effetto de' suoi studi che mostrava non inferiori all'aspettazione nella chiesa di Brera allora degli Umiliati, protettori delle Arti. ³⁶È la bella Vergine col putto fra S^t. Antonio Abate e S^{ta}. Barbara, con un putto ai piedi con liuto fra le mani che, trasportato, ammirasi nella galleria di Brera, con sotto il nome e la data del 1521. ³⁷Opera così rafaellesca che niuna, fra quante ne fece, [lo è] più di questa, come di lui che fresco era di questa maniera; se pure congregeggiavano con questa quelle che egli faceva crediamo consecutivamente, quelle che erano nel castello di Vigevano, di cui alcuni pezzi importanti furono trasportati in quella sala municipale, delle quali specialmente meritano di essere conosciute la figura di S^t. Andrea, tutto raffaellesco, ed il gruppo di Cristo morto con S^t. Giovanni e la Madonna, mezze figure.

³⁸Che Bernardino si mosse a Roma lo rileviamo dalla diversità dello stile delle sue opere, il quale venne ad un tratto ad avvicinarsi alla maniera dell'Urbinate, come da diverse cose che egli poi dipinse in via d'ornamenti nella casa una volta Rabbia, citati dal Vasari, che sebbene in questo secolo [3v] ridotta ad albergo, ancora parte conteneva di quelle pitture, che sembra tutta la occupassero, ma che ora a prezzo d'oro furono chiamate altrove. ³⁹Ora, fra quelle che servivano d'ornamento, fra quali il Zanconi, che diverse di quelle opere ne dava incise con annotazioni, diceva esistere molte statue imitate o copiate da quelle che erano allora solo in Roma, fra le quali il Laocoonte che fu appena a quel tempo scoperto (***)

⁴⁰Ed a queste dipinture sono pure da aggiungere altre cose fra le quali l'urna affatto romana dove gli angeli portano a deporre la salma di S^{ta}. Caterina; l'affresco già su di un camino alla Pelucca, ove è rappresentato un sacrificio a Pan, su di una del med^o. stile.

⁴¹Nell'anno stesso, verso la fine, Bernardino Luino era incaricato da Bernardino Ghilio, uno de' socii del Pio Istituto di S^{ta}. Corona, di dipingere nell'oratorio che avevano presso la chiesa di S^t. Sepolcro e della Rosa, di dipingere la Coronazione di Spine di G. Cristo con ai lati i 12 socii medesimi, dipinto che in mediocre stato di conservazione sussiste ancora in uno de' locali ora della Biblioteca Ambrosiana.

(***) ⁴²Dice la d^a. nota alle incisioni di Gaetano Zanconi che, in occasione di un risarcimento, fu alterato un vestibolo ove di mano di Bernardino erano egregiamente dipinte alcune statue di Roma e fra queste il famoso gruppo del Laocoonte.

(***) ⁴³Furono fate in litografia dal s^t. Locarno nello stabilimento Bertotti. ⁴⁴Le dipinture passarono nella Galleria di Berlino.

(***) ⁴⁵Nota alla vita di Bramante T^o. 7 pag. 207.

⁴⁶Pittura di S^t. Sepolcro.

⁴⁷Un prezioso documento presso la stessa ne informa del prezzo pagato per quell'opera e delle altre circostanze. ⁴⁸Essa incominciavasi alli 12. 8bre, ed era terminata alli 22. di Marzo del seguente anno. ⁴⁹Vi spendeva giornate (opere) 38., oltre ad 11. di un suo ajuto, mentre un altro ponevagli la calce, ed un garzone attendeva a servirlo. ⁵⁰La somma, così compreso l'importo dei colori, era di £ 115.9 imp.li ritenuto che dal tempo fra il principio ed il fine furono lasciate come importune al lavoro dal fresco (***). ⁵¹Opera a dir vero, per quanto vi si trovino bellezze, assai lontana da quelle che allora faceva e nella quale credo che molto operasse il fratello Ambrogio [4r] che, forse non stato a Roma, più di lui conservava la maniera prima.

⁵²Pitture di Saronno.

⁵³Aveva Bernardino Luino appena condotta a fine questa opera che doveva dar principio ad un'altra che doveva più di tutte diffondere il suo nome (***).

⁵⁴Era stata costrutta e terminata una chiesa dedicata alla Madonna presso Saronno, opera di valenti artefici specialmente, dicesi, di Bernardino Lonato, che faceva il corpo della chiesa, e del Dall'Orto di Seregno, che faceva la cupola, e si era pensato a farla dipingere.

⁵⁵Bernardino, recatosi dietro incarico in luogo, vi rimaneva quattro anni circa, in cui passava lontano dalli dolori 4 anni dolorosi per Milano, specialmente per la pestilenza portata dai Milanesi dopo cacciata da Abbiategrasso l'armata di Bonivet, cacciato da Francesco II. ⁵⁶Egli, il pittore, vi lasciava il suo nome e il tempo in cui finiva l'opera (***). nella Presentazione al tempio, la più bella delle sue opere ivi fatte (***).

⁵⁷Consistono specialmente queste dipinture in quattro grandi istorie della Madonna, e rappresentano, oltre la detta Presentazione al tempio, Lo sposalizio di M^a. Vergine, L'adorazione de' Magi, e Cristo trovato a disputare fra' Dottori. ⁵⁸Oltre a queste sono diverse figure intorno al coro, ed altre nelle pareti e nella volta della cappella dove è una Ultima Cena di Cristo cogli apostoli in legno dipinto, ed un Presepio di Bernardino dipinto, colla data pure del 1525., è in un corridojo del vicino chiostro.

⁵⁹Nel coro della chiesa dicesi pure che egli desse il cartone della vetrata che rappresenta l'Annunciazione, con di sopra il Padre eterno. ⁶⁰La bellezza di questi affreschi fece sempre l'ammirazione degli artefici e degli intelligenti che, entrando in quella chiesa, dichiararono [4v] di parer loro di por piede nelle Sale Vaticane.

⁶¹Il cardinale Federico Borromeo, volendo fare un donativo ad un re di Spagna, gli fece fare una copia dello Sposalizio di Maria Vergine, come non sapesse trovare cosa più degna del monarca che allora teneva questo Stato.

(***) ⁶²Latt^a. Descriz. di Mil^o. T^o. IV Pag. 91. 92.

(***) ⁶³Cominciò l'opera di Saronno nel 1522.

(***) ⁶⁴Bernardinus Lovinus pinxit anno 1525.

(***) ⁶⁵Così è giudicata da Bossi, Opera del Cenac^o. nota pag. 255.

⁶⁶In queste pitture Bernardino metteva ancora alcune cose, come i contorni de' panni dorati, che fanno credere quelle pitture e Luino specialmente più antico; ma questo non è [che] in consonanza con quanto aveva veduto a fare dal Fossano, e che faceva anche dopo quel tempo, e fin che visse.

⁶⁷Di S^t. Gio. di Monza

⁶⁸Volendo poi vedere come serbasse ancora inclinazione a quest'uso, bisogna vederlo nella chiesa di S^t. Giovanni di Monza, spinto forse da vicina cappella de' Zavattari, dove su di un pilone dipingeva un S^t. Gerardo il cui fondo è intieramente dorato.

⁶⁹Questa figura fu da lui condotta a tutta perfezione, come un dipinto ad olio in tavola; non ne conosciamo però la data, che vi manca. ⁷⁰Seguendo colle date a tessere, per così [dire], la storia di lui nelle sue opere, che è [la] sola certa, lasceremo da parte le tante storielle recate sul suo conto. ⁷¹E prima come, dipingendo nella chiesa di S^t. Giorgio in Milano, gittasse dal palco il parroco che molesto lo assediava, ch'essendo quella pittura ad olio non era fatta nel luogo né avevano bisogno di palco; e quindi rigetteremo che rifugiatosi alla Pelucca, in famiglia a lui amica

[1r]

Ib ¹in Roma, e vi avesse conosciuto Raffaello e le sue opere. ²Noi ne siamo convinti da queste ragioni. ³Già sappiamo dal Vasari e dal Cesariano come i giovani milanesi allora si recassero a Roma a studiarvi le arti. ⁴La prova migliore, che si citò dal Zancon e da altri, [è] che nelle dipinture che erano nell'Albergo della Croce di Malta presso la chiesa del S^{to}. Sepolcro, indicate dal Vasari, fatte per un Gian Francesco Rabbia, si trovavano diverse statue antiche non ancora conosciute fuor di Roma, e fra queste il gruppo del Laocoonte; e giova vedersi l'urna pagana in cui gli angeli stanno per deporre S^{ta}. Catterina, il piedistallo cui poggia S^t. Maurizio nella chiesa di Monastero Maggiore, l'affresco del Sacrificio a Pane con piccola +satirina+ che avvanza nella villa Pelucca, ed altre cose di cui in Milano allora non se ne poteva avere i tipi. ⁵E sembra da ritenersi che ben presto egli vi si recasse, appena compiute le sue prime opere alquanto borgognesche.

⁶Circa l'ordine dato finora a' suoi studii, il giudizio finora sarebbe stato in ordine inverso al fatto. ⁷Si sarebbe generalmente creduto che uscito dalla scuola di Leonardo ed avendo studiato sulle sue cose cominciasse dall'imitarlo, ma noi vediamo dalle sue opere che hanno la data come da prima avesse appreso, per così dire, la maniera dell'Urbinate [e] vi si accostasse tanto nella franchezza che nello stile largo e preciso e come di poi, mano mano, non avendo sotto gli occhi fra noi alcuna opera di Raffaello, ma quelle di Leonardo, venisse accostandosi a questo e tale che le sue opere sono spesso state tenute del Vinci. ⁸A prova di ciò basta vedere la data che apertamente ha sotto il bel fresco della B.V. con S^t. Antonio e S^{ta}. Barbara; di questo tempo io credo, se non antecedenti, le dipinture che egli faceva nel castello di Vigevano [ora] nel palazzo del municipio che sono le cose più rafaellesche ch'io m'abbia vedute. ⁹Sono nove figure di santi ed un gruppo composto di G. Cristo morto, la B^a. Vergine e S^t. Giovanni ove, fra le prime, la figura di S^t. Andrea potrebbe [1v] credersi levata dalle Sale Vaticane. ¹⁰All'anno 1521. poi appartiene il bell'affresco della Madonna col putto con ai lati S^t. Antonio e S^{ta}. Barbara, con ai piedi un putto seduto, intento a suonare graziosamente il liuto, della qual opera, che abbiamo nella Pinacoteca di Brera, solo viene staccata dalle opere di Raffaello da un colorito alquanto più aperto; né per vero io so in che egli, nelle opere finora da lui eseguite, s'avvicinasse od imitasse Leonardo.

¹¹Un Luino, la B.V. col putto dei più vicini a Leonardo, vedesi all'Isola Borromeo, dove passa per un Salaino.

¹²La Pittura con S^t. Ant^o. Abate che è a Brera era nella chiesa di quel luogo.

¹³Fu incisa da uno scolaro di Longhi sotto la sua direzione, +...+ [***] Bisi...

¹⁴Nell'anno medesimo, verso la fine, era Luino incaricato da Bernardino Ghillio, uno de' confratelli del Pio Istituto di S^{ta}. Corona, di dipingere nel loro oratorio la Coronazione di Spine. ¹⁵Si vede questa ancora nel locale che ora serve alla Biblioteca Ambrosiana: ai lati del dipinto sono rappresentati essi confratelli.

¹⁶Un prezioso documento, che conservasi all'Ambrosiana stessa, ne fa conoscere il prezzo pagato per quell'opera e le altre circostanze. ¹⁷Essa incominciavasi alli 12. 8bre, ed era terminata alli 22. di marzo del seguente impiegandovi giornate (opere) 38., con g.te 11. di un suo giovine, mentre un altro ponevali la calce, ed un garzone attendeva a servirlo. ¹⁸Il conto della somma cui ascendeva l'importo, compresi i colori: £ 115 e s. 9.

¹⁹Dal numero delle giornate impiegate nel [2r] decorso del tempo dal 12. 8bre a 22. marzo vedesi come l'opera rimanese in sospeso nel tempo del maggiore inverno.

²⁰Il prezzo fu, per ignoranza dello importo di quella valuta, tenuto più che vile e se ne dedussero false conseguenze.

²¹Ma l'importo di queste non deve corrisponde[re] a meno di f. 3132.

²²Onde può vedersi che le opere d'arte fossero tutt'altro che al vile prezzo supposte.

²³Secondo il Lattuada, in questo medesimo locale sembra che Luino facesse altri dipinti, de' quali ora non rimane traccia alcuna.

²⁴Sarebbe poco dopo finita quest'opera che egli poneva a mano alli studi all'opera sua più conosciuta, a quelli delle pitture del Santuario della Madonna presso Saronno, dove pare che stesse fino al 1525. e vi passasse quelli anni per lo Stato di Milano di gravissime sventure: e l'invasione dell'esercito francese, e l'assedio del Castello di Milano fatto da Bonvet, e la pestilenza portata dal duca Francesco II col ritorno dell'armata vittoriosa ad Abbiategrasso.

²⁵Queste dipint. consistono in quattro istorie nella chiesa rapp. lo Sposalizio di M^a. Vergine, l'Adorazione de' Magi, la Presentazione al tempio, e la Disputa di G. Cristo fra Dottori, con diverse figure di santi e sante dietro il coro; e nella capella [2v] dove è una Cena in rilievo di legno dipinto, nelle pareti e nel volto sono dipinti alcuni angeli di Bernardino; come un Presepio nel chiostro e questo, come nella Presentazione al tempio, è segnato del suo nome, come [del]la data dell'anno 1525. ²⁶E nel coro della chiesa fu, o col suo cartone o da lui stesso dipinta, la vetrata [con] l'Annunciazione ed il Padre eterno.

(***) ²⁷Latt^a. Descriz^e. di Milano T^o. IV^o f. 91. e 92.

²⁸Questa secondo V. Villot M.sere du Louvre corrisponde circa ad un +...+ ed un +1/3+ ossia di Mil^o. +...+ 36. 2/3 di Mil^o.

(***) ²⁹Lattuada descrizione di Milano f^o. 91-92 T^o. IV.

³⁰Bernardinus Lovinus pinxit anno 1525.

³¹La bellezza di questi freschi per il loro complesso è tale che fece sempre l'ammirazione degli artisti e degli intelligenti che, all'entrare in quella chiesa, proclamavano parer loro d'entrare nelle Sale Vaticane. ³²Il cardinal Federico Borromeo, volendo far dono di un dipinto ad un re di Spagna, faceva fare un[a] copia dello Sposalizio di Maria Vergine, come non sapesse scegliere +delli+ dipinti, o far dipingere cosa più bella.

³³In queste pitture (parmi) metteva ancora qualche bordo dorato nelle vesti, che danno a queste dipinture qualche cosa di più antico e lasciano supporre Luino allievo di scuola più antica e, se non lo era di una scuola antica, era antico il Borgognone ancora a quel tempo nello stile più che i suoi coetanei.

³⁴Tale volle dimostrarsi in modo eminente in un S^t. Gerardo su di un pilone nella

³⁵E se è vero che le pitture di S^t. Giorgio le faceva nel 1516 come racconta un libricciolo sullo stato della chiesa del 1652 dove lo scrittore pare conoscesse i libri, dicendole fatte a spese di Luca Terzago per la somma di £, tanto quella sul muro che sopra tavola, £ 371. +...+ che +si ...+ nell'opera.

[1r]

Ic Nota delle opere di Ber[nar]d. Luino

¹1512 Madonna col Bambino ed angeli nella chiesa di Chiaravalle = la testa della Mad^a. è assai bella, belle le pieghe della veste celeste carico, e del risvolto giallo ferro, fatte dal vero. ²Il Bambino ha la testa piccola e non è ben disegnato. ³La sedia è di forme un poco antichate, ai lati sono due angeli con teste in profilo, ed uno suona l'arpa, l'altro un mandolino, neppure essi ben disegnati = il fondo senza partito, sbiadito – fu pag^o. £ 55.16.

⁴1516 Cappella in S^t. Giorgio Deposiz^e., questa ha dorature qua e là; lunetta Incoronaz^e. di spine = Cristo alla colonna, Pilato che presenta Cristo al popolo = in iscorcio la quadrat^a. +...+.

⁵Cristo fra dottori a fresco in S^t. Ambrogio.

⁶Flagellazione e ritratti, capella di S^a. Corona a S^t. Sepolcro = fatte secondo Latt^a. nel 1521 e secondo Ticozzi nel 1515.

⁷A Chiaravalle, in sacristia, è pure una Madonna col Bambino e S^t. Giuseppe = anticamente (pare) ritoccato e velato.

⁸Alla Passione, nel coro dietro l'altare, una Pietà fig. intere e grandi.

⁹Cristo fra Dottori era in Roma nella quadreria del P^e. Aldobrandini, un'altra replica forse è detta dal Fumagalli presso il comend. Casati in Milano, e ne +sono+ anche copie.

¹⁰Pitture della casa Rabbia incise da Zancon = Ratto d'Europa, e 5 storie ed altre pitture, diversi affreschi in una sala e ne' portici e gabinetti; vendute fuori di +Paese+ = erano 5 storie grandi ed una piccola = Europa fra le ninfe, Europa sottomette il toro, essa sul toro e ninfe in lontananza – Europa in alto mare fra dei marini e Nettuno in lontananza – Venere consola Europa come dal'ode d'Orazio e questi furono pubblⁱ. da +...elli+ in Milano.

¹¹Laoconte ed altre statue.

¹²Pitture nel Monastero Maggiore = vedi se fatte fare da Bentivoglio = l'altra, Cristo alla colonna da Besozzi Fra.

¹³Martirio di S^t. Sigismondo, e S^t. Maurizio ai lati in due riquadri.

¹⁴Di sotto, in due lunette, sono da un lato con una monaca in ginocchio, dall'altro una persona maschile ugualmente in ginocchio fra altre; questi dipinti sembrano ad olio.

¹⁵Cappella presso l'altar magg^e. a destra con sulla parete di mezzo, a fresco, Flagellaz^e. di Cristo e +due Santi laterali+.

¹⁶Sopra le due portine S^{ta}. Caterina, liberata dalla ruota che si spezza e manigoldo in fuga ed altri caduti, che in ginocchio ringrazia iddio; dall'altra Santa Caterina decollata – questa seconda opera, specialmente la testa, rifatta – vi è scritto nella cornice da un lato Franciscus – dall'altro Besutius; nel mezzo 25. aprile 1530.

¹⁷In alto sopra l'altare fra i due martiri è l'Assunz^e. della Madonna fra Santi.

¹⁸Sotto la cornice architettonica, dove è la griglia, ed +...+, lo spazio è diviso in 4. parti e vi sono quelle bellissime figure raffaellesche quanto mai – nell'interno, dietro l'altare, è la chiesa divisa da un arco

sotto cui sono pitture che sembrano fatte ad imitaz^e. di Luino, e leggesi la data del 155+1+.

¹⁹Madonna di Saronò – 4 storie: Nascita di Gesù, Adoraz^e. de' Magi = presso l'altar magg^e. – le due hanno la data del 1525 = più discosto Sposalizio di M^a. Vergine, Disputa di Cristo fra' dottori

²⁰Presepio nel chiostro.

²¹Lunetta di vetri in coro, e figure nel coro stesso di Sante in n. parmi di 4.

²²Nella sacristia di S^t. Domenico di Vigevano il De Pagave disse che fosse una grande pittura di Lovino le cui teste erano assai rafaellesche.

²³È certo che in una sala del municipio sono diverse teste col busto, ed uno o più gruppi che diconsi trasportati dal Castello, assai rafaelleschi; di questi è un Cristo morto, la Vergine e ...

²⁴A Monza il S. Gerardo con fondo d'oro, nel pilastro presso la cappella ove dipinse Zavattari sul fondo dorato.

[1v] ²⁵A Lugano = Grande Crocifissione nella chiesa degli Angeli = si dice fossero pagati £ 284. 8 imp.li. =

²⁶1530 Lunetta la Madonna il Bamb^o. e S^t. Giovannino.

²⁷Cena Ultima di Cristo cogli apostoli.

²⁸In S^t. Francesco, già – Cristo crocifisso; poi casa Albertolli, ora Vedani.

²⁹15... Alla Pace in Mil^o. in una cappella in *cornu Evangelio* egli dice queste pitture anteriori certo al 1520 e degli avvanzi, essendo stati rubati col mezzo di colla gli ultimi +colori+, sono in una volta d'una cappella diversi angeli nelle lunette e in scompartimenti, sono della sua migliore maniera e non so come li dica tanto anticipata = dice fatte nello stesso lucido = avvanzarono poche cose.

³⁰Borgia con. una Madonna mezza figura col Bambino di maniera alquanto fra peruginesca e rafaellesca, quadro assai conservato.

³¹Duca Scotti Madonna fra varii S^{ti}., figure intere.

³²In S^t. Barnaba era una Pietà = dice Lomazzo.

³³Corte di Casa Taverna (già) = diverse grandi figure, assai restaurati dalla scuola di Palagi; di queste sono alcune assai ben disegnate, e sembrano d'uno dei migliori discepoli di Leonardo. ³⁴Una specialmente, una contro la porta, colla testa in profilo e col corpo di faccia, assai ben mossa, ha belle +...+ estremità più che non facesse Luino. ³⁵Forse Cesare da Sesto?, ma tutte le figure non sono di uno stesso valore = sembra rappresenti Apollo, le muse, fra le quali altre figure.

³⁶Galleria Lochis alla Crocetta.

³⁷Presepio colla Vergine in ginocchio, tiene il Bambino fra le braccia.

³⁸S^t. Gius^e. vi è in piedi, due angeli spiumacciano il fieno preparando il letto al loro Signore; un altro in lontananza, a lume di notte, si vede che avvisa i pastori della nascita del Messia = fu su questo scritto da Mocchetti e da Salvioni, assai lodato da A.F. Rio, m. o. 42 p. m. 38.

³⁹A Galleria di Giberto Borromeo. ⁴⁰Susanna fra vecchioni, mezze figure, assai bel quadro, molto esattam^e. disegnato.

= ⁴¹Madonna col Bamb^o. pie. once 7. per 4 ½ alta dⁱ. once 4 ½ p. 3 ½
Erodiade collo scherano colla testa di S^t. Gio. Batta. = vedi avanti.

⁴²Un dipinto dicevasi nella chiesa di Monforte, la B. Verg^e. il Bamb. e S^t. Giovannino.

⁴³In S^t. Barnaba si disse una Pietà.

⁴⁴Como – quadro detto di S^t. Girolamo con sotto *Bernardinus Lovinus*.

⁴⁵In mezzo Madonna col Bambino e fra gli assistenti un S^t. Girolamo e cardin^e. che fece fare il quadro = sotto piccole figure, S^t. Pietro e S^t. Paolo negli angoli, in mezzo S^t. Gio. Batta; due quadⁱ. = S^t. Girolamo penit^e. e sua morte.

⁴⁶Due a tempera rapp. la Nascita di Gesù e l'Adoraz^e. de' Magi, Sposaliz^o. di M^a. Vergine e l'Andata in Egitto, a tempera sulla tela.

⁴⁷Legnano, pala del maggior altare, la Madonna con putto ed angeli – intorno SS. Gio. Batta, Pietro, Magno, Ambrogio.

⁴⁸Rist^o. da Fermo Pedretti che fu scolaro di Pal[a]gi e fece un bel quadro di concorso, la Fra.ca da Rimini.

⁴⁹Carità sopra la Porta dell'ospitale (Torre Priorato), Carità in azione = quadro nella chiesa di Monforte.

⁵⁰A Ponte in Valtellina.

⁵¹Affresco sotto al portico di Reichmann in Milano.

[2r] ⁵²Galleria di Firenze, Erodiade e la sua servente che riceve la testa di S. Gio. Batta dallo scherano, in mezze figure; l'Erodiade, e lo scherano sono di un'espressione memorabile. ⁵³Era prima tenuta per di Leonardo, molto condota e forte di ombra.

⁵⁴A Brera.

⁵⁵La Madonna e S^t. Ant^o. ha l'iscrizione *Bernardinus Lovinus P. MDXXI*.

⁵⁶A Parigi Galleria Portales = la Madonna mezza figura col Bambino che pare un Leonardo, egregio per chiaroscuro, valut^o. assaissimo = un altro è detto fossevi di eguale merito e tenuto di Leon^{do}.

⁵⁷Galleria di Monaco, S^a. Caterina cogli strumenti del suo martirio di grandezza naturale, sul legno e la Mad^a. che allatta il suo Bambino, sul legno.

⁵⁸Nella Galleria Esterhasi di Vienna un'altra S^{ta}. Caterina –

⁵⁹A Londra nella Gall^a. Nazionale = Cristo fra i Dottori = forse quello di Roma.

⁶⁰Presso Lord Ashburton una S^{ta}. Famig^a.

⁶¹Cristo fra dottori nella Galleria Aldobrandini, fu venduto a un inglese = Amoretti p. 172.

⁶²La Modestia e la Vanità gall^a. Sciarra Colonna in Roma, mezze fig^e.

⁶³Erodiade nella Tribuna in Firenze.

⁶⁴Certosa presso Pavia = S^t. Rocco e S^t. Cristoforo sotto l'atrio = quadro nella sacristia già in una stanza = Madonna e Bamb^o. poco più di mezza figura.

⁶⁵Casa Passalacqua: quadro, pala d'altare, parmi Presepio, già in casa Maestri.

⁶⁶Nel chiostro di S^{ta}. Marta = dice il Torre vedesse fossero due angeli istanti sulla porta e un Cristo entro nicchia; *ivi* nella chiesa interna un Cristo colla Vergine e S^t. Gio = opera bellissima.

⁶⁷In casa Scotti = Madonna fra varii Santi, a piedi un angioletto, che si volgono indietro, e mostra il profilo della +faccia+. ⁶⁸Le figure di questo quadro hanno maggior movimento dell'usato, ed è in complesso assai rafaellesco.

⁶⁹Pitture già a Greco, trasportate in casa Litta – sei pezzi compresa una mezza figura di Cristo = uno rap. il Presepio, la Vergine presenta il fig^o. ad un Magio che sta per adorarlo, altri vengono a quella volta – cosa rafaellesca assai e degna di Raf^o.

⁷⁰Sulla porta della chiesa maggiore di Ponte, in Valtellina, la Verg. che benedice le palme del martirio a S^t. Maurizio.

⁷¹Ambrosiana.

* 5 ⁷²Copia dipinta, fatta da Luino del cartone di S^{ta}. Anna che Leonardo portava a Cloux, rimasta al Melzi.

⁷³Maddalena?

1 ⁷⁴S^t. Gio Batta con in braccio l'agnello = 3 S. Girol^o. penitente, mezza figuretta = ora +parlasi+ di And. Solari.

⁷⁵Beata Vergine, in tavola = 4 Madonna col Bamb^o. e S^t. Giovannino = 6 Apparizione di Cristo alla Maddalena; 2 disegno dell'Angelo con Tobio = Madonnina che legge.

⁷⁶+In S^t. Rocco e nell'altare fuori del Portello Tenaglia era un S^t. Cristoforo seduto ... e dentro Madonna.+

⁷⁷+Presso Barlassina +... Pietà e serafini dal Prof. Gatti.+

[2v] ⁷⁸Galleria Borromeo all'Isola Bella = una Madonna ½ figura che ivi dicesi di *Salaino* = un'altra ½ figura bella, una Cleopatra ed altra donna semignuda che dicesi del Salaino, sono di Gio Petrino. =

⁷⁹Erano nella chiesa di Meda nel 1796 = Madonna col Bamb^o. e S^t. Gius. dormiente, Cristo che addita un fanciullo ad un apostolo ed un monaco di S^t. +Bern.+, Madonna col Bamb^o. ed una +giovin+ donna = S^t. Gio. Batta in piedi con un agnello in braccio = grandi d'altezza once 18...

⁸⁰Galleria di Napoli = due figure di profilo adorano la Vergine e il div. suo Figlio = S. Gio. colla destra indica = l'*Ecce agnus dei* scritta nell'alto a lettere d'oro.

⁸¹Galleria di Torino = Sacra famiglia in tavola (credo ½ fig.) = Erodiade colla testa di S^t. Gio. Batta, in tavola.

⁸²Municipio di Vigevano = in una sala sono cinque o sei pezzi trasportati dice[si] dall'antico castello, quasi mezze figure; uno di essi contiene un gruppo di Cristo morto, la B. Vergine, S^t. Gio ed è +...+ assai bello, e specialmente alcune sembrano di mano di Raffaello; fra queste, S^t. Andrea con testa calva e barba lunga, +rilevano+ l'idea da una di Raffaello.

⁸³Galleria del Louvre = 1 Sacra Famiglia – Bambino col braccio intorno al collo della Madre, in piedi S^t. Gius. appog^o. al bastone = 2 Salomè figlia d'Erodiade che riceve la testa di S^t. Gio.; del carnefice non si vede che il braccio 3. Gesù dormiente. ⁸⁴La Madonna in piedi

tiene in braccio il figlio; add. LXIII abijtun angelo tiene un panno per avvolgerlo; due anni MDXCIII = IV Margusto tengono ...+ ...

⁸⁶1555 maggio – Aurelio Luino e Pietro Luino erano incaricati di dipingere nella chiesa di Monastero Maggiore una cappella per la Cont^a. Bergamina (forse già +...+) e fanno Cristo che risuscita e tre soldati al sepolcro, e d'altra parte la Maddalena che incontra GC e n.ro Sig.re che va in Emaus con due discepoli per soldi 60 d'oro, avendone ric¹. in c¹⁰. 25 = Arch^o. del F^o. R^e.

⁸⁸Contratto fra la famiglia Borromeo e Gio. Pietro Gnocchi per £. 300 e £ 6 per fare il quadro d'una cappella alle Grazie.

⁹⁰Dipinti della Pelucca = a Brera diversi = Bella una Fucina di Vulcano che era su un camino; un altro, un Sacrificio a Pan, è pure a Brera, un altro simile Venere e Vulcano alla Villa già Sommariva.

urna 2 genietti - composiz^e. imitata in Germania.

⁹³Il suo ritratto dicesi nella Crocif. di Lugano.

⁹⁵+Picivalli+.

⁹⁷ Cesariani: di Luino pag. 48.

Ia.1-2 Le indagini di Calvi rappresentano solo un piccolo capitolo della planetaria fortuna ottocentesca di Bernardino Luini (Dumenza?; documentato dal 31 marzo 1501 al 20 gennaio 1532 – Milano? prima del 1 luglio 1532). Interessante, e documentato, è il suo approccio alle fonti della letteratura artistica cronologicamente più vicine al pittore – da Cesare Cesariano a Giovanni Paolo Lomazzo (vd. *infra*) – e alla ricerca d’archivio, unito al tentativo di armonizzare «documenti e monumenti» (ROMANO 2002). Getta, per esempio, luce su questo *modus operandi* una lettera del 17 dicembre 1864 in cui Calvi, «nella speranza che Ella, fra le carte che appartengono ai capitoli di chiese, confraternite o lasciti religiosi, possa rinvenire qualche atto pubblico ove rinvenire il nome o la patria di Luino», interroga l’archivista milanese Giovanni Tommaso Cossali, allegando alla missiva una «nota delle chiese per le quali fece qualche opera» (ASMi, Fondo Amministrazione di Religione, 213, segnalato da Massimo Romeri). La ricerca, che non risolve il problema principale del nome e della patria di Luini, è però fruttuosa su altri fronti: grazie a Cossali, Calvi ricava infatti la notizia della data e del pagamento a Luini per la *Madonna della buonanotte*; vd. Ic.1-3. Altre attestazioni si ricavano dal carteggio con Luigi Bruzza: Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78; vd. Appendice.

Ia.3 Il problema dell’anno – ma anche del preciso luogo – di nascita di Luini rimane una questione annosa: G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 31-32. Il pittore è documentato per la prima volta nel 1501, quando dovrebbe avere circa vent’anni: CAIRATI 2014, p. 369, n. 2. Per il presunto autoritratto di Luini nella *Disputa* di Saronno: T. Tovaglieri, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, p. 199, con bibliografia precedente (vd. *infra* e Ia.4, 6-7).

Ia.4, 6-7 In queste righe Calvi ripropone il ragionamento che aveva portato Giuseppe Bossi a escludere l’identificazione di Luini con il vecchio canuto presente nel riquadro della *Disputa dei dottori*, comunque adottato dalla maggioranza della critica ottocentesca come effigie tradizionale del pittore: «Da questi versi si può aver qualche lume intorno al ritratto di Bernardino Luino. In Saronno si mostra come effigie di questo grazioso pittore quel vecchione *bianco per antico pelo*, che sta seduto a dritta di chi guarda, nella *Disputa de’ Dottori*. Quelle dipinture furono condotte a termine nel MDXXV, come prova l’iscrizione di Bernardino nella *Presentazione al tempio*, che a parer mio è la più bella di tutte quelle opere. Aurelio che era il maggiore de’ suoi figli nacque nel 1530, secondo che apparisce dalla sua lapide sepolcrale conservataci dall’Argelati. Ora com’è gli possibile che Bernardino fosse nel 1525 un vecchione grinzuto nonagenario, e avesse figli molt’anni dopo? Per altra parte quali opere di Bernardino si conoscono anteriori al secolo XVI? Da ciò si conchiude facilmente che quel vecchione non può rappresentarlo; e se mai in Saronno v’è la sua effigie, io crederei riconoscerla in quello de’ Magi che guarda lo spettatore, ch’è una figura vivace e dolce allo stesso tempo, di sguardo penetrante, di *pel biondo e vago*, come dice il Lomazzo, e in fine d’una età che non discorda dalla storia» (BOSSI 1810, p. 255, nota 17). L’ipotesi di Bossi si basa sulle notizie relative all’età e alla data di morte tramandate dalla lapide funeraria del figlio minore di Luini, Aurelio, già nel monastero di San Gerolamo in Porta Vercellina a Milano e che Calvi conosce da ARGELATI 1745 (col. 815; cfr. FORCELLA 1890, III, p. 431, n. 565; CAIRATI 2014, p. 404, n. 285); altro fondamento è la descrizione dell’aspetto fisico del pittore tratteggiata nel sonetto *Di Bernardino Lovino* in LOMAZZO 1587, pp. 103-104. Del presunto ritratto si discorre anche in una lettera che Luigi Bruzza invia a Calvi il 28 marzo 1867: Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78; vd. Appendice.

Ia.5 LOCARNO 1859; il passo relativo all’anno di nascita – «chi lo dice nell’anno 1460, altri nel 1470» – è a p. 19. Anche Luigi LANZI (1809, II, p. 311) e Johann David PASSAVANT (1838, p. 120), solo per fare altri due esempi, credono Luini nato attorno al 1470; la speculazione è motivata dall’età avanzata che il pittore dimostrerebbe nel supposto autoritratto nella *Disputa* di Saronno, datata 1525.

Ia.8 Luini deve aver avuto almeno quattro figli maschi: Tobia, Evangelista, Giovanni Pietro (probabilmente nati tra il 1515 e il 1519) e Aurelio, nato nel 1530 (G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014, p. 296; per le occorrenze documentarie cfr. CAIRATI 2014, *passim*,

con bibliografia precedente). Non è escluso che possa aver avuto altri figli, morti in tenera età. Sebbene non ci siano elementi per sostenere che Martino fosse figlio di Luini, il dato rimane interessante perché testimonia la frequentazione di Calvi degli archivi milanesi: il registro dei morti del 1530, infatti, esiste ancora in ASMi, Popolazione, parte antica, 88, come mi confermano Rossana Sacchi e Silvio Leydi.

Ia.9-16, 18-19 Per dipanare la matassa e recuperare l'anno di nascita di Bernardino Luini, Calvi tenta un controllo incrociato tra le fonti letterarie (Lomazzo e Cesariano) e i materiali (l'iscrizione sepolcrale di Aurelio Luini) a sua disposizione.

Il sonetto di LOMAZZO (1587, pp. 103-104) *Di Bernardino Lovino*, scritto al presente e direttamente indirizzato al pittore, è il primo a essere analizzato. Poiché Lomazzo, come egli stesso narra, nasce a Milano «de la salute nostra gl'anni mille Cinquecento trent'otto, et vintisei Giorni d'Aprile» e compone i suoi *Grotteschi* appena terminato l'alunnato da Giovanni Battista Della Cerva (LOMAZZO 1587, pp. 628-629; l'apprendistato presso il pittore novarese dovrebbe cadere tra 1552 e il 1556-1557, e concludersi prima delle controversie, risolte nel 1559: GIULIANI, SACCHI 1998, p. 324), i primi sonetti – tralasciando le aggiunte e le limature a ridosso della pubblicazione – dovrebbero datarsi, secondo Calvi, al 1555-1560. Girolamo Luigi ritiene che, attorno a quella data, Luini avrebbe dovuto avere circa sessant'anni, perché i suoi figli – nati a partire dal 1530, data ricavata dall'iscrizione sepolcrale di Aurelio – avrebbero già potuto dimostrare le loro capacità pittoriche.

Subito dopo Calvi passa ad analizzare quanto scritto nel commento al *De Architectura* di Vitruvio da Cesare Cesariano, in cui il nome di «Bernardino de Lupino» è compreso nel celebre elenco di artisti lombardi a lui contemporanei calati a Roma (VITRUVIO 1521, c. 48v; cfr. anche CESARIANO 1521, p. 148; AGOSTI 1990, pp. 69-70). A sostegno della sua ipotesi, Calvi chiama anche i calcoli di Giovanni POLENI (1739, p. 30) che, in realtà, fissa la data di nascita di Cesariano al 1481-1482. Calvi ignora che Cesariano nasce nel 1475, come da lui stesso indicato al f. 6r del manoscritto 9/2790 di Madrid, che racchiude gli autografi dei capitoli 7 e 8 del IX libro e l'intero X libro del *De Architectura* di Vitruvio tradotti e commentati: AGOSTI 1996a, p. 71 (dato che conferma quanto già ipotizzato in PIRONDINI 1985, pp. 88-89). La conquista è però tutta novecentesca: nella breve autobiografia inserita nel commento a Vitruvio non è infatti compreso l'anno di nascita dell'artista, tanto che anche Venanzio De Pagave, primo estensore “moderno” della vita di Cesariano, pubblicata postuma, lo crede nato nel 1483 (DE PAGAVE 1878, pp. 10-11; cfr. anche ROVETTA 2008, p. 13). Il fatto che Luini e Cesariano siano contemporanei è ulteriormente avallato dalle parole di Lomazzo nel *Trattato*, «siccome a tempi de' nostri padri Bernardino Luini usava di dire anch'egli, che tanto era un pittore senza prospettiva, quanto un dottore senza grammatica», che Calvi consulta nell'edizione romana del 1844: LOMAZZO 1584a, I, p. 16 (cfr. anche l'edizione a cura di R.P. Ciardi: LOMAZZO 1584b, p. 20). Si chiude così il cerchio e Calvi pensa di poter ragionevolmente fissare la data di nascita di Luini attorno al 1490, in realtà troppo tardi rispetto alle ricostruzioni più recenti.

Di tutti questi argomenti Calvi e Bruzza discutono lungamente nelle lettere, di cui sono state per ora recuperate quelle in Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78: vd. Appendice, in particolare quelle del 3 e del 13 dicembre 1866, da cui emerge che Calvi conosceva e credeva di Bernardino la pala oggi al Jacquemart-André di Parigi (per cui: G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 46-51, n. 3), del 7 febbraio 1867 e infine del gennaio e marzo 1868. Altre notizie biografiche di Luini sono argomentate anche nelle lettere del 9 ottobre 1866 (?).

Ia.17, 20 Sulla scorta di Paolo MORIGIA (1603, pp. 212-213), Giovanni SITONI DI SCOZIA (1706, pp. 57, 248-249) e Filippo ARGELATI (1745, col. 815), Calvi crede Bernardino figlio di un certo Giovanni Eleuterio del nobile Giovanni Marco e che sia nato sulle sponde del Lago Maggiore. Disquisendo di una supposta nobile famiglia dei «Valvassori Luini», Morigia cita infatti un Giovan Marco Luino, originario dell'omonimo borgo lacustre, ammesso nel 1487 «nel collegio de SS. Dottori di Milano, nel qual non v'entra chi non è Nobile» (MORIGIA 1603, pp. 212-213, capitolo XXV, dedicato al borgo di Luino, e non, come segnala Calvi, il quinto che verte invece sulla varietà di pesci che popola il Lago Maggiore). Morigia – che di fatti luineschi non doveva essere digiuno, data la familiarità

con il monastero gesuato di San Gerolamo a Milano, dove Aurelio, citato più volte nei suoi scritti (MORGIA 1592, p. 288; 1595, p. 278 e 1603, p. 213), aveva scelto di essere sepolto – poi prosegue: «Oltre che dell'istessa famiglia ci sono state diverse persone segnalate, e Cavalieri di Militia, & anco di presente ci sono Dottori, e Procuratori, che habitano nobilmente in Milano. E da questo Borgo sono fioriti in ogni età huomini riguardevoli, e d'alto ingegno. E non è molto che nella professione della pittura fiori un Bernardino Luino raro in quella professione, e degno d'immortalità, questo nobil spirito non solo fù raro nelle sue eccellentissime opere, mà ancora compose un'opera degna della sua arte, dove si danno diversi ammaestramenti giovevoli alli professori di tal virtù. Questo hebbe due figliuoli un detto Evangelista, e l'altro Aurelio, che furono veri imitatori delle virtù paterne in tal professione; che anch'essi hanno dato nome à se stessi, & alla sua patria, come à fatto Giovanni Lucino, accurato, e dolce Pittore, che parimente hà onorato se stesso, e questo Borgo» (su questo tema cfr. CHIARA 1975, p. 13; FRIGERIO, PISONI 1977, pp. 78-80); Giovanni Lucino è il pittore Giovanni Lomazzo (G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 295-298). SITONI DI SCOZIA (1706, pp. 248-249), invece, dopo aver rubricato «Joh. Marcus de Luino», nell'*Appendice* alla sua opera precisa: «Ex memorato autem Joh. Marco J.C.C. prodiit insignis Eques Loterius Luinus (ut ex *Instrum.* 1516. 20. *Januar. per Angelum Billiam Med. Notar.*), cujus nobile monumentum in Eccles. S. Marci Vercellarim recensetur à *Schrader. in Monum. Ital. pag. 373.* hoc pacto: SISTE GRADVM VIATOR, | ET, QVID MORS POSSIT, SVSCIPE. | HÆC EST IMAGO | MAGNIFICI DOMINI LAVTERII LVINENSIS | SPECTABILI DOMINO IOH. MARCO | CÆSAREI IVRIS DOCTORE CONSVMATISSIMO GENITI, | MEDIOLANENSIS PATRICII: | ILLVSTRISSIMI DOMINI THEODORI TRIVVLTII, CHRISTIANISS. FRANSORVM REGIS | EQVITIS STRENVISSIMI, | QVI HOC VNVM PIETATIS MVNVS EXPOSTVLAT, | VT DICAS SALTEM: | VALETE DVLCES ANIMÆ IN DEXTERO IACENTES TVMVLO: | OBIIT AGENS AN. XXXVIII. QVIEVIT ID. FEBR. MDXXIV». Successivamente ARGELATI (1745, col. 815) aggiunge: «nos verò è Schedis Sitonianis didicimus, egregium hunc Pictorem patrem habuisse Joannem Lutherium de Luino, atque claruisse in fine Sæculi xv. & in principio subsequentis». Le notizie sulla parentela di Luini sono argomentate da Luigi Bruzza in due lettere del 12 gennaio 1865 e 31 agosto 1866 (Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78: vd. Appendice) e sono riprese, per esempio, anche da Giovanni Battista REGGIORI (1911, p. 62): «col padre Giovanni Eleuterio, Bernardino Luini venne, ancor giovinetto, a Milano, lasciando la nativa Luino».

Ia.21-23, 33 Calvi dovrebbe datare l'arrivo di Luini «bello e biondo giovinetto» a Milano poco dopo la partenza di Leonardo, seguita al crollo del regime sforzesco del 1499, come fa pensare l'affermazione sull'Accademia Vinciana che «sua più non era od in mano di alcuni suoi discepoli»; per questo problema vd. IIIa.4, 10-11, 54-57, 63. Calvi si addentra poi nelle secche dell'alunnato e delle opere giovanili di Luini, problemi critici in parte ancora oggi aperti: cfr. G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 31-33. Calvi ritiene che Bernardino sia allievo di Ambrogio Bergognone, come gli suggeriscono alcune opere, che data attorno al 1510, prima del viaggio a Roma, e che oggi non sono più comprese nel catalogo dell'artista: il *Cristo fra i dottori* in Sant'Ambrogio del Bergognone (1505-1508 circa), staccato e ricoverato nel Museo della Basilica (C. Cairati, in *Museo Diocesano* 2011, p. 137; G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014, p. 33, nota 5), e la *Pietà* di Santa Maria della Passione, ricondotta al pennello di Bernardino Ferrari (F. Frangi, in *Pittura a Pavia* 1988, pp. 243-244), ma per lungo tempo creduta di Luini; cfr. anche FRANGI 2001-2002, pp. 77, 89-90; per una nuova proposta cronologica: G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 65-67. A confronto, Calvi chiama alcune opere del Bergognone, come le *Sante* già in San Satiro, e oggi alla Pinacoteca di Brera (Reg. Cron. 54, 985-987, 1196-1201; vd. anche IIIa.46, 50; per una nuova proposta cronologica: G. Agosti, J. Stoppa, in *The Bernard and Mary Berenson Collection* 2015, pp. 145-146, nota 10), da lui stesso riscoperte (CALVI 1865, pp. 253-254) e il *Cristo risorto* già «dietro alle pareti dell'altare principale dove stanno i seggi de' celebranti, corrispondente alla navata parte dell'epistola, del qual dipinto non risulta la data» e che «sebbene, varii furono i giudizi degli artefici e degli scrittori su questo dipinto, alcuni de' quali il tennero opera di Bernardino Luino, francamente noi lo dichiariamo per Bergognone» (CALVI 1865, p. 259), oggi nella cappella del Battistero (C. Cairati, in *Museo Diocesano* 2011, p. 137). Calvi riporta poi, dissociandosene, il parere di LOCARNO (1859, pp. 19-20) che, nel suo articolo

su «L'Artista», ritiene Bernardino allievo di Felice Scotto – creatura lanuziana – «abilissimo pittore di quei tempi, inferiore a nessuno dei suoi coetanei», a Como. «Corretto era il disegno di Felice, piene di grazie erano le sue teste di vergini e di angeli, nobili e semplici le pose delle figure ed il suo stile aveva molta analogia con quello di Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, solo qualche più larghezza nel modo di piegare i manti ed il tingeggiare meno freddo e trasparente come lo sono le prime opere di Bernardino» (LOCARNO 1859, p. 19). Anche questo scrittore, sottolineando come «i buoni principi avuti dallo Scotto fruttarono ubertosi nel Luini, né lo stile del suo maestro mai abbandonò totalmente», annovera tra le prime opere del pittore il *Cristo risorto* già in Sant'Ambrogio a Milano e la *Pietà della Passione*. Cita, inoltre, l'autografo *Scherno di Cam* (Reg. Cron. 374) e le zenaliere *Annunciazione* (Reg. Cron. 456) e pala Busti (Reg. Cron. 453), un errore veniale dato che rappresentano i massimi punti di tangenza di stile tra il più anziano maestro e Bernardino, esempi di una vera e propria «luiniziazione» di Zenale; queste ultime tre opere sono, oggi come allora, a Brera: cfr. LOCARNO 1859, p. 20. Nella bibliografia sui rapporti Zenale – Luini all'altezza del 1512-1515 vd. almeno ROMANO 1982, pp. 129-137; GEDDO, SIRONI 2002, in particolare pp. 317-321, con i dovuti distinguo; FACCHINETTI 2005, in particolare pp. 27-28; BUGANZA 2006, in particolare pp. 58-60. Sorprende che Calvi non tenti di analizzare quanto scritto da LOMAZZO (1584b, p. 366) in un passo ancora oggi difficile da interpretare: «Ne i rebeschi ci sarebbe molto da dire, benché Stefano Scotto senza dubbio sia stato il principale, però Gaudenzio in quelli l'ha superato, il quale fu suo primo discepolo, et insieme del Lovino», di cui aveva lungamente discusso con Luigi Bruzza (Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78: vd. Appendice, in particolare in una lettera non datata, ma da agganciare ai primi mesi del 1865, e a due del 26 novembre e del 13 dicembre 1866); cfr. anche SACCHI 1998, p. 53; per gli Scotto cfr. C. Falcone, in *Dossier gaudenziani* 2014, pp. 57-75.

Ia.24-29 Il «libricciolo» menzionato da Calvi è SACCO 1652. Il volume, compilato dal notaio Giulio Cesare Sacco, confratello della compagnia del Santissimo Sacramento, è il primo documento che ricorda nome del committente, data di esecuzione – o almeno di fine lavori – e pagamenti relativi al ciclo pittorico, sul quale vd. M. Flamini, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 112-121, che a p. 116 riepiloga le fonti storiografiche che colgono qui, attivi accanto al maestro, le mani di alcuni collaboratori. Alla lista si può aggiungere PASSAVANT 1838, p. 116.

Ia.30-32 Il celebre passo di Cesariano è in VITRUVIO 1521, c. 48v (cfr. anche CESARIANO 1521, p. 148), con ogni probabilità la base su cui si ipotizza la presenza di Luini nella bottega di Raffaello a Roma. A questo proposito, Calvi deduce ulteriori notizie – in data 1864 – dalle annotazioni di padre Sebastiano Resta, la cui collezione di disegni, raccolta in volume con notizie biografiche sui singoli autori, attribuzioni e commenti, è alla Biblioteca Ambrosiana di Milano: «Galleria del P. Resta = libro così denom.^o Sotto al disegno di Luino è la seguente annotaz.^e Bernardino Luino imitatore di Leonardo in Milano, fu a Roma con Gaudenzio, suo già condiscipolo sotto lo Scotto, e mentre che Gaudenzio già conosciuto da Raffaele sotto Pietro Perugino fu messo a lavorare al Portico di Ghigi alla Longara, esso Luino fu pure adoperato nella cena delli Dei ove riconosco per sua la profetessa». Nella pagina a fianco Calvi riproduce poi il disegno con la didascalia «di Raffaello copt.^o da Luino della Cena degli dei, dice il P. Resta che ne ha il disegno» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino A, ff. 60v-61r); si tratta della copia del volto della Venere danzante, tratta dal *Convito degli Dei* sulla volta della Loggia di Psiche alla Farnesina, per cui cfr. G. Bora, in *I disegni del Codice Resta* 1976, [s.p.], n. 115; la glossa di padre Resta, segnalata anche da Luigi Bruzza (Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78: vd. Appendice, in particolare la lettera del 26 novembre 1866), si legge anche in *I disegni del Codice Resta* 1976, p. 275, n. 115. Nelle postille alle *Vite* del Vasari, invece, Luini è definito da Resta «il maggior imitatore» di Leonardo da Vinci, come si legge in PIZZONI 2015, p. 88. Un'altra fonte per l'attività romana di Luini potrebbe essere BOSSI (1810, p. 135): «Intorno al secondo decennale del secolo decimosesto [...] Cesare da Sesto e Bernardino Luino, primi lumi della scuola milanese, dovevano essere assenti, e probabilmente s'erano recati a Roma, dove il Sanzio, direttore di tutte le opere del Vaticano, aveva chiamati con buoni premj aiuti da tutta Italia, ed ispecie da Lombardia che

dava gran pratici ed ottimi coloritori». Per gli influssi raffaelleschi su Luini cfr. anche QUATTRINI 2006b; G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 145, 223. Anche Gaudenzio Ferrari, alla fine dell'Ottocento, è protagonista di una simile tradizione leggendaria che rimonta al Seicento: SACCHI 2015, p. 17.

Ia.34-37 L'affresco, a Brera almeno dal 1816 (Reg. Cron. 45; in deposito presso il Museo nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, inv. D.252), è giustamente considerato da Calvi uno spartiacque nella carriera del pittore, appena tornato da Roma. Giudicando l'opera «così rafaellesca che niuna, fra quante ne fece, [lo è] più di questa, come di lui che fresco era di questa maniera», Calvi prende le distanze da Carlo BIANCONI (1787, pp. 391-392) che menziona per la prima volta a stampa la firma e la data in calce all'affresco e descrive, in modo radicalmente diverso, lo stile della pittura: «Evvi scritto il di lui nome, e l'anno 1521, da cui si vede, come si dipingeva fra noi al mancar di Raffaele, da chi non aveva veduto probabilmente né quel sommo Maestro, né Roma». Calvi si avvicina piuttosto alla linea critica proposta da Venanzio DE PAGAVE (1792b, p. 12) che, sebbene non menzioni direttamente il murale, legge l'opera di Luini in chiave raffaellesca. Davanti all'affresco già in Santa Maria di Brera, anche Luigi LANZI (1793, pp. 205-206), nel suo taccuino di viaggio andato però solo recentemente a stampa e probabilmente ignoto allo studioso milanese, percepisce Luini «più raffaellesco che imitatore del Vinci»; più sfumato il giudizio in LANZI 1809, II, pp. 311-313, in cui il dipinto braidense non è neppure menzionato. Per la costruzione del profilo di Luini come Raffaello lombardo in correlazione a questo affresco, un'esautiva storia critica e conservativa e un esame puntuale dell'opera: S. Bruzzese, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 224-228, con bibliografia precedente. L'affresco è menzionato anche nel taccuino A, f. 61v (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2).

Ia.37 Gli affreschi – otto lunette in totale; è da espungere il *Gesù Bambino* (FRANGI 2001-2002, p. 100, nota 54) – provengono dall'Oratorio di Santa Croce in Castello a Vigevano. Rimosse nel 1855 con uno strappo che ne ha penalizzato la leggibilità, sono ancora oggi conservate nella sede del municipio della città lombarda. Nonostante siano da ascrivere a Bernardino Ferrari (BARNI 1927; attribuzione confermata da Francesco Frangi, in *Pittura a Pavia* 1988, p. 243) – e non a Luini né a Gaudenzio come pensava COLOMBO (1909, pp. 199-200) – e da avvicinare al polittico Biffignandi e alla pala Morselli, rimane valida la lettura in chiave raffaellesca di Calvi: FRANGI 2001-2002, pp. 87, 99-100, nota 54.

Ia.38-40, 42-45 A sostegno di un viaggio romano e della diretta frequentazione di Raffaello, Calvi chiama le pitture già in casa Rabia, poi albergo della Croce di Malta, menzionate nella giuntina da VASARI (1550 e 1568, V, p. 435), a Berlino, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie dal 1841 (invv. 219 A-I; G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014, p. 118). Sei episodi, tratti da pitture che ornavano la «parete di una stanza al primo piano» sono incisi da ZANCON 1812 che rileva «dipinte a chiaroscuro alcune statue di Roma, e tra le altre il famoso gruppo del Laocoonte» in un vestibolo allora già distrutto; vd. Ic.10-11. Calvi ricorda anche le litografie realizzate da Giovanni Locarno e stampate dallo stabilimento Bertotti, per volontà dello stesso proprietario delle opere; se ne dà notizia in LOCARNO 1859, p. 27. A supporto della stessa tesi, Calvi infine porta la *Santa Caterina trasportata dagli angeli*, per «l'urna affatto romana» destinata a ospitare il corpo della Santa, e il *Sacrificio a Pan*, già alla Pelucca a Sesto San Giovanni, entrati a Brera nel 1822 (rispettivamente Reg. Cron. 50, 63): QUATTRINI 2004, pp. 184-198; G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 102-135, nn. 13-19; cfr. anche OTTINO DALLA CHIESA 1956, pp. 113-114, n. 154 e che a p. 150 inserisce «serie mitologiche varie; statue romane e Laocoonte, a chiaroscuro» tra i pezzi perduti provenienti dalla casa milanese dei Rabia.

Il riferimento – vasariano – contenuto nella nota al rigo 45 sembra, invece, peregrino; dovrebbe riferirsi a una glossa alla *Vita* di Bramante relativa a Cesariano: «La vita di Cesare Cesariano piena di recondite notizie è stata elegantemente scritta dall'eruditissimo Sig. Marchese Poleni suddetto nell'opera medesima sopracitata, ed è a car. 29. e segg. Non è per altro vero che Bramante trovasse in Milano il Cesariano, il quale se ne partì di 15. anni, e vi tornò 16. anni dopo circa al 1513. avendo allora 31. anno, e Bramante 69. talchè

tutto è falso, come conclude ottimamente il detto Sig. Poleni; come anche Bramante avere appreso l'architettura dal Cesariano, come hanno scritto molti, anzi al contrario averla il Cesariano appresa da Bramante. Vedi quivi a c 41. *Nota dell'Ediz. di Roma*» (VASARI 1568a, VII, p. 207, nota 1). Si può ragionevolmente supporre, quindi, che la nota si debba riferire a un passo precedente del medaglione dedicato a Luini e non revisionato da Calvi.

Ia.41, 46-51, 62 La fonte, apertamente dichiarata, è Serviliano LATUADA (1738, IV, pp. 79-80): «Venne infine a noi tolta ogni esitazione sopra di questo luogo dalla Cronaca manoscritta di questa Congregazione, che ci venne fatto di vedere, mentre erano già consegnati alle Stampe questi Fogli, come diremo più abbasso; ivi si Legge sotto l'anno 1521. alli 21. Settembre in qual maniera, e da chi, e con quale dispendio fu fatta la poc' anzi lodata pittura a temptra sopra la parete dell'Oratorio, ed è il tutto esposto colle seguenti parole: «Messer Bernardino da Lovino Pictore s'è accordato a pingere il Cristo con li 12 Compagni inlo Oratorio (ora de' Chierici, ed in que' tempi della Congregazione di Santa Corona) et comenzò a lavorare a di 12. Ottobre, et l'opera fu finita a di 22. Marzo 1522. È vero, che lui non lavorò solo opere 38, et uno suo Gioveno opere 11. Et oltre le dicte opere 11. li teneva missa la molta al biogno; et anche sempre aveva ono garzono, che li serviva. Li fu dato per sua mercede, computati tutti i colori, lir. 115. soldi 9. et detta spesa la pagò Messer Bernardino Ghillio de sua spontanea volontà etc.». Latuada è il primo a citare i pagamenti di Luini per l'affresco che Calvi ricorda in «mediocre stato di conservazione». La pessima situazione conservativa è evidenziata anche da una relazione del luglio 1857 – quindi praticamente contemporanea alla stesura del profilo luinesco di Calvi – sottoscritta, solo per citare alcuni nomi, da Alessandro Brison, Giuseppe Molteni e Giuseppe Mongeri, in cui si avanza la proposta di staccare l'affresco servendosi dell'abilità di Bernardo Gallizioli (su cui vd. I. Giangualano, in *L'incanto dell'affresco* 2014, II, pp. 184-185; per il mondo degli estrattisti cfr. CIANCABILLA 2014). Forse è proprio lo stato conservativo che impedisce a Calvi rilevare la tenuta qualitativa dell'opera, nella quale crede «che molto operasse il fratello Ambrogio che, forse non stato a Roma, più di lui conservava la maniera prima». L'esistenza di un fantomatico fratello di Bernardino pittore si ritrova, per esempio, in TICOZZI 1818, p. 325 – «pittore di non comune merito, sebbene assai lontano dall'eccellenza di Bernardino, del quale fino a questi ultimi tempi non sapevasi pure in Milano che fosse stato pittore. Ad ogni modo le sue opere tuttavia esistenti nella chiesa della Madonna presso Caronno [che credo sia da leggere come Saronno], gli danno diritto ad essere annoverato tra i buoni allievi di Bernardino stesso, quando non si voglia crederlo suo condiscipolo sotto lo Scotto»; sostanzialmente ripreso almeno in DE BONI 1840, p. 588, che riporta un'attività del misterioso Ambrogio a Saronno. Facendo un passo indietro, anche LATUADA (1738, IV, p. 82), nella chiusa su Santa Corona, rileva che «il Redentore coronato di spine» è «dipinto a fresco da Bernardino Lovini, ed un di lui allievo». Sull'oratorio di Santa Corona vd. A. Allegri, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 98-102, n. 13, con bibliografia precedente.

Ia.52-53 Sulle pitture di Luini a Saronno, nell'Ottocento – e non solo – giustamente considerate uno dei capitoli più belli nella carriera del pittore, fa il punto T. Tovaglieri, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 185-206, n. 25, con bibliografia precedente. La cronologia pensata da Calvi non è errata, ma solo un poco anticipata. Luini dovrebbe infatti lavorare a Saronno tra il 1523, anno in cui stipula il contratto della pala di San Magno a Legnano, e il 1525, siglato sulla *Presentazione al Tempio* nel presbiterio del Santuario di recente fondazione.

Ia.54 È assai probabile che Calvi desuma i nomi dei due architetti attivi al Santuario da SANPIETRO 1658, p. 66: «dico adunque prima, che li Architetti sono stati molti conforme alli tempi, & occasioni. Il primo fù Vincenzo dell'Horto di Seregno, che fece il disegno della capella, cupola, e campanile, che al certo per il bel piantato fatto merita dalla posterità grandissima lode. Segui poscia Bernardino Lonato che fece il disegno della Chiesa raro in Italia»; cfr. anche REPISHTI 1996.

Ia.55 Sul clima di incertezza, politica e sociale, e la gravosa pestilenza che si abbatte sulla Lombardia nel 1524 – causa della morte di numerosi artisti – che accompagnano la reintegrazione dell'ultimo duca di casa Sforza vd. SACCHI 2005, I, p. 34.

Ia.56, 65 La firma del pittore e la data di esecuzione del ciclo sono racchiuse in un cartiglio, appeso a uno dei pilastri del Tempio nella *Presentazione*. Il giudizio su questo riquadro – «a parer mio è la più bella di tutte quelle opere» – è in BOSSI 1810, p. 255, nota 17.

Ia.57-60 Calvi enumera le opere di Luini nel presbiterio (le lunette con gli *Evangelisti*, i *Dottori della Chiesa* e le *Sibille* e i capolavori del ciclo: la *Presentazione di Gesù al tempio* e l'*Adorazione dei Magi*), nell'antipresbiterio (lo *Sposalizio della Vergine* e il *Cristo tra i Dottori*, forse eseguiti in un momento successivo al 1525), nella zona absidale (quel che resta dopo i rimaneggiamenti seicenteschi sono solo due angeli e le *Sante Caterina* e *Apollonia*), l'*Adorazione del Bambino* nel portico che collega la chiesa con la casa dei deputati del Santuario e i più tardi affreschi nella cappella del Cenacolo (1531), in cui ricorda le statue lignee realizzate da Andrea da Corbetta nel 1530-1532 e dipinte da Alberto Meleguli; per Andrea da Corbetta cfr. CAIRATI 2011-2012, pp. 8-9, 11, nota 23, pp. 35-37; BIANCHI 2014; vd. anche CALVI 1865, p. 279: «Col medesimo Andrea Solari è stato pure confuso da alcuni un altro Andrea da Milano scultore in legno, che in una cappella della Madonna di Saronno raffigurò di rilievo, l'Ultima cena di Cristo, e fece le statue colorite dell'Assunta, degli angeli e del Padre eterno in quella cupola dipinta di Gaudenzio Ferrari». Il ciclo La vetrata con l'*Annunciazione*, dipinta nel 1520 e oggi inserita nella bifora soprastante l'arcosolio della cappella absidale (ROVETTA 1996, p. 122), è assegnata a Luini già in SANPIETRO 1658, pp. 58, 68. Per Luini a Saronno: T. Tovaglieri, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 185-206, n. 25, con bibliografia precedente.

Ia.60 Il paragone con le Stanze vaticane è formulato, per esempio, dall'incisore neoclassico e maestro di Brera Giuseppe Longhi: «In una parola tali sono questi dipinti, che nulla perderebbero (osiam dirlo) del loro pregio posti nelle sale Vaticane a confronto dei meravigliosi freschi di Raffaello». Il parere è riportato, per citare due occorrenze, in BONAZZI 1816, p. 56 e, a fine secolo, in MERZARIO 1893, p. 659.

Ia.61 Non è finora stato possibile identificare la copia dello *Sposalizio della Vergine* fatta eseguire da Federico Borromeo e donata a «un re di Spagna», come riportato fin da SANPIETRO 1658, pp. 56-57. Luca BELTRAMI (1911, p. 400, nota 1) registra e chiarisce l'accaduto, ma non getta luce né sul nome del copista, né sull'ubicazione dell'opera: «Le composizioni del Luini nella Cappella Maggiore di Saronno vennero tenute in grande considerazione anche durante il dilagare del barocco. Il Card. Federico Borromeo, che aveva fatte eseguire molte copie dei più rinomati dipinti, fra cui le Sibille di Raffaello, per la raccolta da lui destinata alla Biblioteca Ambrosiana, aveva fatto copiare anche due Sibille del Luini, e nel suo *Museum*, a pag. 14, dopo di avere lodate quelle di Raffaello dice: [...] Le quali Sibille del Luini debbono essere quelle di Saronno, ricavate forse nella stessa occasione in cui lo stesso Cardinale Borromeo vi fece eseguire la copia dello *Sposalizio* inviata in Spagna come omaggio a Filippo III; poco dopo il pittore Francesco Malatesta, nel 1647, copiava i due dipinti della Cappella Maggiore di Saronno, per commissione avuta dal Card. Monti, Arcivescovo di Milano, al quale si deve la raccolta di dipinti, oggi depositata per la parte di maggior pregio, alla Pinacoteca di Brera». Per Angela OTTINO DELLA CHIESA (1956, p. 137, n. 235), per un refuso, il destinatario delle copie è Filippo II. L'identificazione del re di Spagna con Filippo III è invece in Gian Alberto DELL'ACQUA (1975, p. 20) e nel resto della bibliografia; cfr. RUIZ MANERO 1996, in particolare p. 82. Sull'apprezzamento di Federico Borromeo per Bernardino Luini: AGOSTI 1996b, in particolare pp. 139-146; MORANDOTTI 1991, in particolare pp. 169-170.

Ia.67-69 Sul *San Gerardo Tintori*: R. Cara, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 159-161. Un ipotetico influsso degli Zavattari, piuttosto che del suo *pendant* più ovvio, il *San Pietro martire*, dalle forme ancora tardogotiche, dipinto da Giorgio Scotti sul pilone opposto a quello del Santo luinesco, scatta automatico nella mente di Calvi, che ha loro da

poco restituito la cappella di Teodolinda: CALVI 1865, p. 238. A questo proposito, presso Apice (Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78) si conservano due lettere indirizzate allo studioso dal canonico di San Giovanni a Monza Stefano Balconi, incaricato da Calvi di svolgere alcune ricerche nella cattedrale monzese. Balconi aggiorna Calvi di aver non solo verificato di persona l'iscrizione nella cappella di Teodolinda – di cui allega una trascrizione – ma di essersi «rivolto a frugar per entro ad un volume che forma parte di questo nostro Archivio ed in cui sono effigiati, in più che quaranta specchj per copia a penna, i dipinti della Cappella in argomento; e ben vi rinvenni riportata anche l'iscrizione, ma ivi pure alterata per malasorte in modo diverso e pur sempre senza senso, a quanto parmi» (Stefano Balconi a Girolamo Luigi Calvi, 29 gennaio 1858). Pochi giorni dopo, a fronte di un nuovo controllo, Balconi aggiunge: «Riscontro alla riverita sua di jeri. Dalla ispezione dei disegni cavati da questi dipinti storici della Cappella, non apparisce, che possa esservi alcun'altra iscrizione, fuor che quella di cui Le ho già dato contezza. Che però le pitture fossero ritenute esser opera del Troso, risulta dal frontispizio scritto premesso al Volume che contiene i suddetti disegni, qual io ho trascritto fedelmente e que' lo includo. Che se la S.V. desiderasse vederne l'originale coi medesimi disegni annessi, non avrebbe che a darmene un preavviso di qualche giorno ed io disporrei, che potesse aver campo a farvi con tutto agio le proprie osservazioni in casa mia. Del resto, a parte i complimenti, Le ripeto che con ciò m'ha procurato un vero piacere e che in tutto, che posso, son più che pronto a servirla» (Stefano Balconi a Girolamo Luigi Calvi, 6 febbraio 1858). L'album citato da Balconi, realizzato nel 1722 dal «M.to Rev.do Sig.re Gio. Batta Fossati Sacerdote Monzese» con aggiunte di Alvise Pasquali (1771), si conserva ancora a Monza, Biblioteca Capitolare del Duomo, b-25/173 (6B 151); è stato riprodotto in anastatica in *Le Gesta* 1960; cfr. BELLONI, FERRARI 1974, pp. 39-40.

Ia.70-71 Per la leggenda dell'assassinio del prevosto di San Giorgio al Palazzo e la successiva fuga alla Pelucca, ulteriormente complicata da un intreccio amoroso sfortunato: G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014, p. 109. La tradizione – che rimonta a MEZZOTTI 1835, 1837 – avrà una certa fortuna nell'Ottocento.

*

Ib.1-5 vd. Ia.22-23, 30-32, 38-40, 42-44. Alla lista di opere testimoni, per via stilistica, di un viaggio romano, Calvi aggiunge il piedistallo su cui sta eretto San Maurizio, nel riquadro in alto a destra dipinto sulla parete trasversale in San Maurizio al Monastero Maggiore e che raffigura *San Sigismondo che offre a San Maurizio la chiesa di Agauno*; cfr. C. Battezzati, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 123, 125.

Ib.6-7, 11 Sulla formazione di Luini, per Calvi *summa* di lezioni bergognonesche, raffaellesche e poi leonardesche, vd. Ia.21-23, 33. A questo proposito Girolamo Luigi ricorda anche una *Madonna con il Bambino* all'Isola Bella, allora attribuita a Salaino, che risentirebbe profondamente dell'influsso di Leonardo. Risulta estremamente difficile identificare quest'opera che dovrebbe rifarsi al prototipo della *Madonna del cuscino verde* di Andrea Solario al Louvre (vd. Va.54); bisogna infatti escludere i numerosi Luini, veri e presunti, che in quegli anni viaggiano tra Milano e Genova come, per esempio, l'esemplare già nella pinacoteca Monti, entrato in collezione Borromeo nel 1830 come Luini e all'Isola Bella dal 1935 (S. Buganza, in *Collezione Borromeo* 2011, pp. 131-132, n. 12; vd. Ic.41), la piccola *Madonna con il Bambino* già attribuita a Leonardo (FIORIO 2000, p. 183, n. D8; DI LORENZO, NATALE 2006, pp. 41, 48, 51-52) e la *Madonna con il Bambino* oggi alla National Gallery di Londra (inv. 3090), acquistata attorno al 1863 da Austen Henry Layard presso Giuseppe Baslini e vista da Charles L. Eastlake ancora a Genova nel 1857 (*The travel notebooks* 1852-1865, I, p. 356; OTTINO DELLA CHIESA 1956, p. 83, n. 82; DI LORENZO, NATALE 2006, p. 46). Non è stato possibile, inoltre, rintracciare delle *Madonne* allora attribuite a Salaino. A questo proposito, risultano interessanti le riflessioni testimoni di una visita alla collezione cittadina dei Borromeo nel 1861: «Quadri del C.^{te} Giberto Borromeo. Ha tre Bergognoni = uno della maniera fredda, sua prima, Madonna con putto = seduta. Altro Cristo pure seduto meno seco e meno freddo. Il terzo pure Madonna seduta con bambino in piedi su d'una coscia, da essa tenuto, e figura che si direbbe di Luino

Bernardino se avesse un poco più di grazia nella testa = e le spalle un poco più larghe, +...+ i colori delle vesti sono del genere usato da Luino, confermerebbe l'idea che Luino fosse scolaro di Bergognone, ma bisogna però dire anche che questo Bergognone non ha ne data ne nome» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fasc. 109.2, taccuino B, f. 34v). Sui Luini dei Borromeo: DI LORENZO, NATALE 2006; M. Romeri, in *Bernardino Luini* 2014, p. 160; sulla storia della collezione all'Isola Bella nell'Ottocento: NATALE 2011.

Ib.8-9, 12-13 vd. Ia.34-37. In questa sede Calvi aggiunge il riferimento all'incisione realizzata nel 1815 da Michele Bisi che, per questa buona prova, riceve dall'Accademia il primo premio: OTTINO DELLA CHIESA 1968, p. 680; *Catalogo* 1996, p. 280, n. 63; MORANDOTTI 1996b, in particolare pp. 88, 120-12, nota 81; MUSIARI 1996, p. 93; cfr. anche PASSAVANT 1838, p. 116.

Ib.14-23, 27-29 vd. Ia.41, 51, 62. A quanto precedentemente detto, Calvi aggiunge due segnalazioni: la prima in LATUADA (1738, IV, pp. 77-78), che ricorda alcuni dipinti nel «Collegio de' medesimi Obblati» di Aurelio Luini, non di Bernardino; la seconda tratta da un testo Frédéric Villot (1809-1875), una carriera al Louvre come conservatore e poi come direttore. Quest'ultima fonte (forse la guida VILLOT 1853?, con una prima edizione nel 1849, successivamente accresciuta) risulta difficilmente rintracciabile a causa della scarsa leggibilità del testo di Calvi in quel passaggio. Si potrebbe ipotizzare si tratti di una conversione dalle lire e dai soldi cinquecenteschi alla moneta allora corrente.

Ib.24-26, 30-32 vd. Ia.52-61.

Ib.33-34 vd. Ia. 67-69.

Ib.35 vd. Ia.24-29.

*

Ic.1-3 La *Madonna in trono con il Bambino e due angeli musicanti*, conosciuta come *Madonna della buonanotte*, è descritta puntualmente da Calvi che la osserva dal vero nel gennaio 1863, rilevandone alcune sgrammaticature, come registrato nel taccuino A, f. 45r: «Il dipinto sulla scala pare veramente un Luino, ha però la testa del Bambino piccola e mano del suo genere che le solite. I contorni sono scritti assai» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2). La notizia più interessante è però relativa al pagamento dell'opera, registrato in un documento pubblicato solo da RATTI (1896, p. 99), ma noto già a Giovanni Tommaso Cossali che, il 1 aprile 1865, trasmette il dato a Girolamo Luigi Calvi (ASMi, Fondo Amministrazione di Religione, 213; segnalato da Massimo Romeri): cfr. M.C. Cavallone, G. Giannelli, E. Tagliabue, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, p. 39.

Ic.4 vd. Ia.24-29, Ib.35.

Ic.5 vd. Ia.22-23, 33.

Ic.6 vd. Ia.41, 51, 62; Ib.14-23, 27-29. Per le indicazioni bibliografiche relative alla datazione di Santa Corona: LATUADA, 1738, IV, p. 79; TICOZZI 1831, III, p. 357. RIO (1855, p. 257), come appunta anche Calvi, ha parole di lode per questo affresco: «Quelle intensité d'expression dans le Christ couronné d'épines, qu'il peignit pour la confrérie *Della Spina*, dont il était membre, et qui se chargeait du soin de distribuer gratuitement des remèdes aux pauvres malades! Le seul défaut de cette superbe composition, c'est que les portraits agenouillés, surtout ceux du premier plan, sont tellement grandioses et tellement imposants, que le spectateur en est d'abord plus frappé qu'il ne l'est du sujet principal».

Ic.7 L'*Adorazione del Bambino* da Bernardino Luini si trova, dal 1964, nella cappella del Rosario, posta nel transetto sinistro dell'abbazia di Chiaravalle. Calvi la registra in sagrestia durante un sopralluogo a Chiaravalle (gennaio 1863): «Un altro dipinto di Luini in tela, la Madonna e S.^t Giuseppe adoranti il bambino ora vedesi nella sacristia. Pare piuttosto

originale che bella ed antica copia» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, f. 45r). Sono attualmente noti altri tre dipinti con la stessa composizione: al Musée Condé di Chantilly (inv. 27), nel Real Monasterio de la Encarnación a Madrid e nella collezione dell'Earl of Plymouth a Ludlow (Shropshire), forse il migliore della serie; cfr. OTTINO DELLA CHIESA 1956, p. 87, n. 95; TAGLIABUE 2012-2013; M.C. Cavallone, G. Giannelli, E. Tagliabue, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, p. 39.

Ic.8 vd. Ia.22-23.

Ic.9 Il *Cristo fra i dottori* già in collezione Aldobrandini a Roma – rubricato tre volte in questa lista di opere luinesche – è acquistato da «Mr. Day», mercante di quadri, attorno al 1800 e condotto in Inghilterra; dopo alcuni passaggi collezionistici, dal 1831 si trova alla National Gallery di Londra (inv. NG18, Holwell Carr bequest), fatto probabilmente ignorato da Calvi, come si deduce da Ic.59. Una delle fonti utilizzate da Calvi per ricostruire la storia collezionistica del quadro, allora da molti attribuito a Leonardo, è AMORETTI (1804, p. 168): «Nel palazzo Aldobrandini v'era la disputa di G.C. co' dottori; che però da valente pittore vien riputata del Luino sul disegno vinciano, come altre molte» e che a p. 172 aggiunge: «Un altro inglese ha pur comperata la tavola della disputa di G.C. ch'era in casa Aldobrandini». Giustamente Calvi registra anche la notizia, riportata da Ignazio FUMAGALLI 1811[-1817], dell'esistenza di una replica di questo soggetto in collezione Casati a Milano, attualmente irreperibile, da cui lo stesso Fumagalli ha tratto l'incisione a corredo del testo. Il proprietario di questa tavola potrebbe essere identificato con Francesco Casati (1764-1837): cfr. MORANDOTTI 1996b, pp. 111-112, nota 50; A. Litta, in PASSAVANT 1838, p. 111, nota 14. Un'altra, differente versione, ricordata anche da FUMAGALLI 1811[-1817], è ancora oggi presso la Quadreria Arcivescovile di Milano come copia da Luini (inv. 296): M. Carminati, in *Quadreria* 1999, p. 24, n. 6; cfr. anche OTTINO DELLA CHIESA 1956, p. 84, n. 84.

Ic.10-11 vd. Ia.38-39, 44; Ib.1-5.

Ic.12-18 Le pitture di Luini in San Maurizio al Monastero Maggiore sono particolarmente celebri durante tutto l'Ottocento. Ancora ignoti rimangono i donatori raffigurati nelle lunette sulla parete trasversale accompagnati da alcuni Santi e ai quali si riferisce l'appunto di Calvi «vedi se fatte fare da Bentivoglio». Una delle ipotesi più accreditate, e che rimonta a RIO (1855, pp. 259-262), li riconosce in Alessandro Bentivoglio e Ippolita Sforza. Una seconda, che vanta sempre radici che affondano nell'Ottocento, li identifica con Ermes Visconti di Somma Lombardo e Bianca Maria Scapardone, futura contessa di Challant (su cui: ROSSETTI 2012). Interessante è l'indicazione sull'aspetto degli affreschi «sembrano ad olio». Gli stessi affreschi avevano invece ricordato a BIANCONI (1787, pp. 272-274; 1795, pp. 314-316) la pittura a encausto: un'annotazione sbagliata che riscuoterà una certa fortuna. Altrettanto utile per la storia conservativa degli affreschi è la segnalazione «rifatta» in riferimento alla testa della Santa Caterina che sta per essere decollata nella cappella Besozzi, sintomatica dell'eterno cattivo stato di conservazione degli affreschi in San Maurizio, vessati anche da numerosi restauri. Da rimarcare altri due aspetti: Calvi riesce ancora a decifrare la data, anche se sbagliata, presente nell'iscrizione che permette di fissare la cronologia della Besozzi (oggi si scorge solo 1530, ma dalle vecchie fotografie è possibile ancora leggere anche 11 agosto); riporta, infine il 1551 (?), che vede nel sottarco della chiesa claustrale «dove ci sono pitture ad imitazione del Luino». Queste cifre, oggi non più leggibili, potrebbero essere state dipinte vicine agli stemmi con le iniziali Bentivoglio-Sforza (per il cui significato vd. SACCHI 2005, I, pp. 330-335). Per Luini a San Maurizio e la fama ottocentesca del ciclo: C. Battezzati, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 122-147, con bibliografia precedente; cfr. anche AGOSTI, BATTEZZATI, STOPPA 2016.

Ic.19-21 vd. Ia.52-61, Ib.24-26, 30-32.

Ic.22 «Bernardino Lovino, che tanto si avvicinò al maestro [Leonardo da Vinci] e che recatosi a Roma tanto s'internò nello stile Raffaellesco, che una grande pittura di esso

esistente nella Sagrestia di S. Domenico in Vigevano, e precisamente le teste si crederebbero di Raffaello» (DE PAGAVE 1792a, p. 77). Si potrebbe pensare di identificare questo dipinto con la *Madonna con il Bambino in gloria adorata dai Santi Sebastiano e Rocco* – licenziato da Bernardino Ferrari nel 1514 e che, fino al 1858, si trovava nella chiesa di San Francesco a Vigevano, battuto da Sotheby's nel 1996: BACCHI 1997, p. 251 – e attribuire a un *lapsus calami* di De Pagave, poi ripreso passivamente da Calvi, la diversa collocazione dell'opera. La pala del 1514 si caratterizza in effetti per «le timide ma ben percepibili inflessioni raffaellesche» e appare in particolare in debito con le invenzioni nella *Madonna di Foligno*. La sensibilità atmosferica ed emotiva con cui è reso lo scorcio paesistico, movimentato dalla presenza delle rovine archeologiche, permetterebbe inoltre di ipotizzare un viaggio – altrimenti non documentato – a Roma del pittore vigevanese a ridosso dell'esecuzione dell'opera: FRANGI 2001-2002, pp. 80-81, 97, nota 26.

Ic.23 vd. Ia.37; Ib.8-9.

Ic.24 vd. Ia.67-69; Ib.33-34.

Ic.25 Il tramezzo di Santa Maria degli Angeli, decorato con *Storie della Passione*, è datato 1529; i pagamenti a Luini si scalano tra il 17 aprile 1528 e il 19 giugno 1530 (registrati nel cosiddetto *Libro della Fibbia* e nel manoscritto redatto da Tommaso Mornatti da Casalzuigno, guardiano del convento luganese tra 1837 e 1839, conservato a Torino presso l'Archivio Provinciale dei Francescani Minori Osservanti di Torino); ancora il 1 luglio 1532 il figlio Evangelista è documentato a Lugano per riscuotere il saldo a nome del padre, ormai defunto. Per la tradizione che riconosce nel soldato barbuto ai piedi della Croce un autoritratto del pittore: BELTRAMI 1911, pp. 485, 487. Per Luini a Lugano: S. Valle Parri, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 62-72; cfr. anche BERGOSSI, CALDERARI 2015. Sul fronte della ricerca documentaria è interessante la notizia contenuta in una lettera del 12 maggio 1869, spedita a Calvi da Lugano dal cognato Cristoforo Baroggi: «Ieri fui col Sig.^r Lavezzari alla biblioteca ove vi sono tutte le carte relative all'antico convento degli Angeli, ma non abbiamo potuto trovar i manoscritti che si trovano in un altro locale e la chiave la tiene il professore di letteratura, per cui non abbiamo potuto entrarvi. Lavezzari si incarica però di parlare al professore e di fare lui stesso le ricerche; se poi sarà necessario, deleg[h]erà una persona mediante una piccola retribuzione. Lavezzari mi consegnò una sua operetta sopra il Monte Generoso perché te la spedisca [...], in pari tempo ti ringrazia del tuo libro speditogli e che trovò molto bello. Appena il Lavezzari avrà fatto ricerca, che sarà in questi giorni, ti renderà avvertito» (Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78); non è stato possibile identificare il Lavezzari autore di un volume sul Monte Generoso, la montagna che sorge tra Lugano e Chiasso. Per altre ricerche luganesi vd. Ic.44-46.

Ic.26 Calvi data con certezza la lunetta con la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* sulla base di un'iscrizione, oggi perduta, ma attestata sia da un'incisione di Cesare Ferreri del 1833 sia da Johann Rudolf Rahn (1881) sulla base di testimonianze precedenti lo strappo; la data è inoltre riportata, come conferma anche Calvi (vd. Ic.28), sulla cornice ottocentesca che inquadra l'affresco dopo lo stacco; cfr. S. Valle Parri, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 74-75.

Ic.27 Per l'*Ultima Cena* luganese, che Calvi conosce probabilmente solo dopo lo strappo eseguito da Bernardino Gallizioli nel 1851 e che ne ha compromesso lo stato di conservazione: S. Valle Parri, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 72-74.

Ic.28 L'affresco con il *Cristo crocifisso tra la Madonna, San Giovanni Evangelista e due angeli con i simboli della Passione*, in origine nella cappella di Sant'Antonio, annessa alla chiesa di San Francesco a Lugano, e oggi in San Nazario a Dino (Sonvico), è segnalato da Charles Lock Eastlake nel 1861 ancora in casa Albertolli, mentre Calvi lo dice già in casa Vedani, fatto utile a una collocazione cronologica *post* 1861 di questi appunti. È registrato invece da Giuseppe Bossi nel suo *Taccuino* del 1808 ancora nella sua collocazione originaria; vi resterà fino al 1815, quando il complesso è acquistato da Natale Albertolli e successivamente demolito.

La testimonianza di Calvi è avvallata anche da un appunto in presa diretta nel taccuino A, ff. 63v-63r: «1867 Lugano 7. Novembre. Nella Casa Vedani erede Albertolli trovasi il dipinto del Luino che era da una chiesa soppressa stato trasportato nella facciata = È una Crocifissione per lo impiedi con due angeli ai lati che giungono recarsi sotto la Croce, un po' più grandi di così la Madonna e S.^t Gio. bel dipinto ma all'alto pregiudicato. La Crocifissione non è né benissimo composta, né benissimo intonata. La Cena fu trasportata dal Chiostro, ora fabbricato ad un particolare, nella chiesa. Fu divisa in tre pezzi, ed uno rotto, e manca dal mezzo in giù. La lunetta, sebbene, trasportata in una cappella della stessa chiesa, non appaja tanto finita, appare cosa bellissima = vi si legono scritte le seguenti cifre 1530, scritto modernamente, che è a credersi avesse di sotto quando fu trasportato» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2). Cfr. E. Bernardi, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 51-52.

Ic.29 La soppressione di Santa Maria della Pace (1805) avvia una serie di interventi aggressivi sugli spazi della chiesa e sulle opere d'arte che la arredavano. Anche la cappella di San Giuseppe – a pianta quadrata e coperta da una volta a ombrello, situata nell'area riservata ai frati, sul lato sinistro della navata – subisce nel tempo numerosi rimaneggiamenti che la rendono oggi irriconoscibile. I primi stacchi degli affreschi di Bernardino Luini e Bernardo Zenale – a massello, voluti da Andrea Appiani – risalgono al 1805-1808 e sono effettuati o da Giuseppe Appiani o da Alessandro Chiesa; seguono quelli di Stefano Barezzi (1819-1820). Lo stato deplorabile della cappella – registrato anche da Calvi insieme alla perdita degli strati di colore – convince, alcuni anni dopo, Giuseppe Bertini, direttore dell'Accademia, a far staccare da Antonio Zanchi le pitture della volta, del sottarco e dei pennacchi (1875). Contestuale è l'acquerello di Ludovico Pogliaghi (Pinacoteca di Brera, inv. s.n.) che mostra lo stato in cui si trovava la cappella: è visibile anche il riquadro con il *Sogno di San Giuseppe*, commentato da Calvi in una visita a Brera, attorno al 1864: «Vi sono alcune cose di Luino veramente primitive per lui – il sogno di S.^t Giuseppe ed altre» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino A, f. 61v). Interessante, nonostante le pessime condizioni, il giudizio qualitativo sugli affreschi ancora alla Pace e la collocazione cronologica suggerita: Calvi crede che il suggerimento, con ogni probabilità ricavato da BIANCONI (1787, p. 109), «anteriore certo al 1520» – confermato invece dagli studi più recenti che li fissano al 1514-1515 circa – non sia corretto, preferendo una datazione più tarda. L'indicazione di Bianconi è ripresa da LANZI 1793, p. 204. Sulla complicata storia di questo ciclo fa il punto E. Bianchi, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 103-111.

Ic.30 Nel *Catalogo* (1872, p. 17, n. 90) della mostra braidense è rubricata una *Madonna con putto* in possesso del conte Cesare Borgia, nato nel 1830: GARDNER 1998, p. 136. Il dipinto, come mi fa notare Giovanni Agosti, vanta una storia collezionistica prestigiosa: appartenuto alla collezione di Giovanni Battista Sommariva, entra, in date non note, nella raccolta di Luigi Borgia già vedova Cassera (ricordata da Stendhal) che lo dona al figlio. Menzionato da numerose fonti (tra cui LOCARNO 1859, pp. 20-21) ed esposto anche alla *Prima Mostra degli Antichi Pittori Lombardi* al Circolo d'Arte e Cultura (PREVOSTI 2008, p. 28), la *Madonna* si inabissa per ricomparire solo nel 1953, già in collezione Crespi: G. Agosti, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 172-173, n. 28.

Ic.31 La *Madonna con il Bambino e i Santi Sisinio e Martino*, attestata da Calvi in collezione Gallarati Scotti, è lo scomparto centrale del Polittico Torriani, già in San Sisinio alla Torre a Mendrisio e oggi disperso in vari musei e collezioni private tra l'Europa e gli Stati Uniti. La pala, venduta il 29 gennaio 1796 insieme agli altri pezzi costituenti il polittico al varesino Giulio Sacchi, approda a Milano nel 1798 grazie a Giacomo Melzi; dopo il 1835 passa in collezione Gallarati Scotti, poi in data imprecisata – ma, se l'indicazione di Calvi è di prima mano, attorno al 1867 – ai Trivulzio Gallarati Scotti. Durante la Seconda guerra mondiale entra nella raccolta Di Rovasenda a Torino, dove ancora si trova: G. Agosti, in *Il Rinascimento* 2010, p. 190.

Ic.32 La citazione di LOMAZZO (1587, p. 115, n. 51) – «Pinse dal altra parte il chiar Lovino | Un Cristo morto infra dolor e pianto, | Le Vergini Marie, e 'l buon Giovanni» – è la prima

menzione a stampa del *Compianto*, ancora oggi in San Barnaba a Milano, di Aurelio Luini e non di Bernardino, come travisa Calvi: G. Renzi, in *Bernardino Luini* 2014, p. 332.

Ic. 33-35 vd. IVa.115-120; IVi.35-41; IVl.29-37; IVm.5-14; IVn.1-6.

Ic.36-38 La tavola – dal 1866 a Bergamo, Accademia Carrara, inv. 704 – è una delle numerose variazioni sul tema dell’*Adorazione del Bambino*. Calvi, che si reca alle Crocette di Mozzo il 13 maggio 1861, come registra nel taccuino B, ff. 24r-25r (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2), segnala l’opera sempre nella raccolta di Guglielmo Lochis, scomparso nel 1859. In realtà, dal 1859 al 1866, l’*Adorazione* è trasferita a Bergamo, presso Carlo Lochis. Oltre al giudizio entusiasta di RIO (1855, p. 256), Calvi ricorda anche le parole dedicate al dipinto dall’abate comasco Vincenzo MOCCHETTI (1828, pp. 45-48), allora proprietario del Luini, e dal giornalista SALVIONI (1829, p. [1]) che, sul «Giornale della Provincia di Bergamo», ne testimonia l’entrata in collezione Lochis e ne riprende la descrizione fornita da Mocchetti. Per la storia collezionistica e l’analisi del dipinto: G. Renzi, M. Romeri, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 178-181, n. 30. Per la storia della dispersione della collezione Lochis: BRAMBILLA RANISE 2007.

Ic.39-41 Calvi registra presso Giberto Borromeo a Milano tre dipinti, poi confluiti nella raccolta di famiglia all’Isola Bella: la *Susanna e i vecchioni* (M. Romeri, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 160-164, n. 25); la *Madonna con il Bambino* già Monti (S. Buganza, in *Collezione Borromeo* 2011, pp. 131-132, n. 12) e la *Salomè*. Per i Luini dei Borromeo cfr. OTTINO DELLA CHIESA 1956, pp. 78-80, nn. 61-69; DI LORENZO, NATALE 2006, pp. 42, 46, 48, 56; M. Romeri, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 160-162.

Ic.42, 49 Non è stato possibile identificare il dipinto raffigurante la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* che «dicevasi nella chiesa di Monforte»: è da riconoscere nella chiesa di San Pietro, come conferma la lettura di Galeazzo GUALDO PRIORATO (1666, p. 53): «Sono in detta Chiesa molte riguardevoli Reliquie, e diversi ritratti di buona mano, tra’ quali uno della B.V. col Bambino, e con San Gio. Battista del Luino». Come mi fa notare Giovanni Agosti, la frequentazione del volume di Gualdo Priorato è piuttosto rara a queste date.

Ic.43 vd. Ic.32.

Ic.44-46 Nel Duomo di Como Calvi ricorda la pala commissionata da Scaramuccia Trivulzio e le grandi tele che costituivano le ante dell’ancona di Sant’Abbondio di Giovanni Angelo Del Maino che, sbagliando, Calvi assegna tutte a Luini. Sono da riferire a Bernardino solo l’*Adorazione dei pastori* e l’*Adorazione dei magi*, mentre lo *Sposalizio della Vergine* e la *Fuga in Egitto* sono opere di Gaudenzio Ferrari: G. Renzi, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 43-50, n. 5. È lo stesso Calvi a rettificare lo sbaglio nell’estate del 1870: «29. Giug.^o 1870. Il Frizzoni venne a vedermi. Egli arrivava da Roma a portare i saluti di Bruzza. Egli scrive le vite degli artisti italiani per un direttore, mi pare della Galleria di Monaco, che egli conosce. Di Bernard.^o Luino Presepio e adorazione de pastori, Adorazione de Magi. Di Gaudenzio Ferrari Sposalizio di Maria Vergine, La fuga in Egitto. Como 28. Agosto 1870. CVM HOC TEMPLVM VETVSTATE CON | FACTVM ESSET A POPVLO COMENSI | RENOVARI CERTVM EST MCCCCLXXXVI | HVIVS VERO POSTERIORIS PARTIS IACTA SVNT | FVNDAMENTA MDXIII XXII DECEMBRIS | FRONTIS ET LATER IAM OPERS PERFECTO | THOMAS DE RODARIS FACIEBAT» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino A, ff. 69v-70r). Interessante rivelare un passaggio di una lettera inviata da Onorato Andina (Como, 26 gennaio 1859): «Causa la mia lunga assenza da Como per affari di famiglia, solo a questi giorni ho ricevuto il gentilissimo di Lei foglio, al quale mi tengo onoratissimo di rispondere direttamente, pregandola insieme di compatire alla tardanza di questa mia. Conforme al desiderio da Lei espressomi, ho esaminato i noti quadri qui nel nostro Duomo, e su quello dipinto a olio rappresentante la vergine con una corona di Santi ai piedi ho ritrovato il nome dell’autore *Bernardinus Luinus*, ma non mi si è presentata alcuna data. Per meglio assicurarmi ho interrogato in proposito D.n Luigi Deorchi presidente della fabbriceria della cattedrale, e questo signore mi assicurò che nell’archivio del Duomo non

trovasi alcuna memoria riguardi ai dipinti del sommo Luini. Ecco quanto mi pregio di comunicarle e sono dispiaciutissimo di non poterle dare più precise notizie. Per altro mi sovviene che a Lugano nella Chiesa degli Angioli, dove avvi il famoso affresco, la Crocifissione di Luino, deve vedersi indicata la data dell'esecuzione di quel lavoro, e questo le partecipo credendo che possa interessarle» (Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78).

Ic.47-48 Per l'ancona di Legnano: S. Bruzzese, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 53-59. Interessante l'annotazione su Fermo Pedretti che, nel 1832, quando i pannelli del politico si trovano nello studio del pittore in attesa di restauro, ne realizza una copia, poi esposta a Brera nel 1833 e molto lodata. L'opera è forse quella oggi al Brooklyn Museum di New York, inv. 16.441: S. Bruzzese, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, p. 57.

Il 27 dicembre 1859 l'amico Alfonso Porro, da Sant'Albino, trasmette a Calvi una lettera «onde meglio tu possa essere informato sull'affare del quadro di Luini» (Alfonso Porro a Girolamo Luigi Calvi, Apice, Archivio Calvi, busta 14, fascicolo 81) cioè sul tentativo di acquisto da parte di Eastlake della pala di San Magno (S. Bruzzese, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, p. 57). Il contatto legnanese è Giuseppe Prandoni, evidentemente molto familiare a Porro, che scrive: «A Legnano vi è nella Chiesa Prepositurale di St. Magno il bellissimo quadro di Luini; più di molti intelligenti dicono che è una delle migliori opere di Luini ad olio, e rappresenta nel mezzo la Madonna, St. Pietro e Paolo lateralmente, alla cima il Padre Eterno, nel zoccolo poi vi sono dei putini con istromenti nelle mani che i loro atteggiamenti asomigliano molto al vero. Riguardo poi alla vendita dirò un individuo ha fatto domanda se la chiesa era disposta a venderlo, la fabbriceria ha risposto quando la somma fosse vistosa a norma del nostro desiderio. La fabbriceria vende sempre che vi sia per primo approvazione dei compadroni e quella della popolazione, e Governo. Da informazioni che noi abbiamo potuto avere è che questo capo d'opera sarebbe per la Regina Vittoria, che nella sua Galleria vi manca un Luino e cui si fa credere che sono disposti a spendere una somma. Questo è quanto io ti posso dire, se poi un individuo bagolone si è divertito a farlo mettere sul foglio non possiamo dire a qual fine questo, poiché per noi fu di sorpresa. Dirai poi al tuo amico dilettante nella pittura che tardi pure a venire approfittando di migliore stagione, pregandoti nel medesimo tempo di dirigerlo pure in mia casa, che oltre al quadro abbiamo il coro nella medesima chiesa dipinto dal pittore Lanini a fresco, più una magnifica chiesa bramantesca. Qualora poi avessimo nuove delle trattative verrai informato» (Giuseppe Prandoni ad Alfonso Porro, Legnano, 25 dicembre 1859, Apice, Archivio Calvi, busta 14, fascicolo 81).

Ic.49 La «Carità in azione», oggi perduta, si trovava a Milano, all'Ospizio della Carità, dove è ricordata da varie fonti, come, solo per citarne alcune, LOMAZZO (1584b, p. 144), TORRE (1674, p. 296; 1714, p. 279), BIFFI (1704-1705, p. 144) e LATUADA (1738, v, p. 184). Era un affresco dipinto sopra l'ingresso principale del Luogo pio, fondato da un gruppo di terziari francescani nel 1442, raffigurante la personificazione della virtù teologale attorniata da altre figure: cfr. BELTRAMI 1911, p. 67; OTTINO DELLA CHIESA 1956, p. 150; QUATTRINI 2006a, p. 19; per l'opera già in San Pietro in Monforte vd. Ic.42.

Ic.50 Per la lunetta di Ponte: M. Romeri, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 180-181, n. 23.

Ic.51 L'opera ricordata sotto il portico dell'Albergo Reichmann a Milano – l'albergo in corso di Porta Romana 3 di proprietà del nonno di Gustavo Frizzoni in cui sostavano, per consuetudine, i viaggiatori provenienti dal Nord – non è stata identificata.

Ic.52-53 La *Salomè* (inv. 1890, n. 1454), a lungo ritenuta opera di Leonardo da Vinci, si trova agli Uffizi dal 1793: C. Gulli, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 263-265, n. 57.

Ic.54-55 vd. Ia.34-37; Ib.8-9, 12-13.

Ic.56 La *Madonna con il Bambino*, entrata nella collezione del conte di Pourtalès-Gorgier entro il 1841, lascia la collezione francese nel 1865, quando è battuta all'asta a Parigi il 1

aprile 1865 (n. 76). Si conserva oggi alla Wallace Collection di Londra, inv. P10 (DUFFY, HEDLEY 2004, p. 247). Calvi la vede a Parigi nel 1862: «Uno stupendo Luino, condotto nelle ombre assaissimo vi è tenuto per un Leonardo, e dicesi valere 100/m £. Rap.^a la Madonna mezza figura ed il Bambino in piedi intero» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino A, f. 37v). L'altra opera, così vagamente ricordata come già nella raccolta Pourtalès, non è stata identificata; cfr. OTTINO DELLA CHIESA 1956, p. 85, n. 88.

Ic.57 Presso la Alte Pinacothek di Monaco di Baviera Calvi registra due opere: una *Santa Caterina* (inv. 5265) e una *Madonna del latte* su tavola. Per la *Santa Caterina*, avvicinata ad Andrea Solario da CAVALCASELLE, CROWE (1871, II, p. 384, nota 1) e da Giovanni Morelli, il quale segnala che il «quadro ha tanto sofferto dai restauri di ogni genere, che il vero autore vi si può distinguere a mala pena» (MORELLI 1886, p. 58): OTTINO DELLA CHIESA 1956, p. 121, n. 179. Il dipinto, che ha goduto una grande fortuna in incisione, è ancora oggi in cerca d'autore. La *Madonna con il Bambino (Madonna del latte)* rimane invece non identificata; nella guida di DILLIS (1838, p. 606, n. 580) è registrata un'altra opera di Luini: «Die heilige Jungfrau hält das Jesuskind in ihrem Schosse, welchem der heilige Johannes eine Blume reicht. – Kleine Figuren. Auf Holz 1' 3'' 6'' hoch, 1' 1'' breit»; è identificata da Gisela Scheffler come «479. Luini, Bernardino: Maria mit dem Kinde und dem Johannesknaben. Holz, 41x35. Deponiert», cioè conservato nei depositi (vd. DILLIS 1838, p. 606). Riferita ancora oggi nei registri del museo monacense a Bernardino Luini, corrisponde alla inv. 479 (su tavola di noce, cm 42 × 35,4), come mi conferma Andreas Schumacher, conservatore dei dipinti italiani del museo.

Ic.58 La *Santa Caterina*, che Adolfo VENTURI (1900a, pp. 202, 212) attribuiva ad Aurelio Luini, si trova oggi a Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 50, come anonimo lombardo: OTTINO DELLA CHIESA 1956, p. 63, n. 2.

Ic.59, 61 vd. Ic.9.

Ic.60 La *Sacra Famiglia* in collezione Ashburton è quasi certamente nota a Calvi tramite RIO 1855, p. 256. È segnalata, per esempio, anche da WAAGEN (1838, p. 80) che dubita sia un'opera di Leonardo da Vinci, come generalmente si credeva. L'opera, che replica la composizione del *Presepe* Borromeo e dell'Accademia Carrara (inv. 704), è oggi irrintracciabile, forse distrutta nell'incendio che coinvolge Bath House il 31 gennaio 1873. Il fuoco ha sicuramente causato la perdita di un altro presunto Luini, «the young Christ & St John with a lamb, and a lovely background arrangement of lily-heads on darkness», come lamenta anche Dante Gabriele ROSSETTI (1873-1874, pp. 66-67); cfr. G. Renzi, M. Romeri, in *Bernardino Luini* 2014, p. 181.

Ic.62 L'opera, a lungo considerata un originale di Leonardo e restituita a Luini da FUMAGALLI 1811[-1817], si trovava nella raccolta Barberini a Roma, come segnalato in AMORETTI 1804, pp. 160-161. In collezione Sciarra Colonna dal 1818, rimane nelle mani della famiglia fino alla fine del secolo, quando è esportata in Francia dopo la dispersione della collezione (1892) e venduta ai Rothschild. È segnalata a Pregny (Ginevra) come proprietà di Maurice Rothschild ancora da OTTINO DELLA CHIESA 1956, p. 132, n. 222. La fortuna dell'opera, a lungo creduta un originale di Leonardo, è attestata dalle varianti (come quella al San Diego Museum of Art: EDELEIN-BADIE 1997, p. 220, n. 142; o quella in collezione Dudley: MAZZOTTA 2012, p. 89, nota 35) e dalle numerose incisioni di traduzione come, per esempio, quella di Giovanni Volpato che la riproduce ancora sotto il nome di Leonardo: M. Chirico De Biasi, in *Leonardo e l'incisione* 1984, p. 161, n. 242. Per RUMOHR (1832, p. 316; 1832-1837, p. 41) è un'opera del Salaino. Calvi ne discorre con Bruzza in almeno due occasioni: Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78; vd. Appendice, in particolare la lettera del 5 marzo 1868.

Ic.63 vd. Ic.52-53.

Ic.64 Per i *Santi Sebastiano e Cristoforo* (non Rocco e Cristoforo) e la *Madonna con il Bambino* alla Certosa di Pavia: S. Bertelli, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 34-38,

n. 3. Il passo contenenti le lodi per «le chef-d'œuvre qui décoré l'entrée de la Chartreuse de Pavie» è in R10 1855, p. 259; i santi sono menzionati anche nel taccuino B, ff. 52v-53r (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2). Interessante la domanda che Calvi si rivolge nel maggio 1862 durante una visita alla Certosa: «Sentire se vi erano e vi siano pitture nelle Stanze del P.e Priore? E se il Luino nel lavatojo de' monaci fosse in quella stanza?» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino B, f. 45v).

Ic.65 L'*Adorazione* già in casa Maestri, poi Lucini Passalacqua, è descritta velocemente nel 1860 anche da Eastlake: «Casa Passalacqua – Luini M. kneeling adoring C.» (PORETTI 2006, p. 109). Più generoso è Mündler che, accompagnato da Molteni, visita la collezione milanese il 31 marzo 1856: «He accompanied me to Conte Passalacqua, where I found to my great surprise, a beautiful Luini, Mary and Joseph adoring Christ, figure size of life; a perfect specimen of that enchanting master, painted on wood». La tavola è esposta, insieme agli altri Luini della raccolta Passalacqua, alla mostra di Brera del 1872: *Catalogo* 1872, p. 22, n. 127. Nel 1885 va all'asta presso Sambon, a Milano; l'*Adorazione* è «remarquable par sa conservation et sa grandeur» (*Catalogue* 1885, p. 3, n. 1; tav. I: si tratta della prima riproduzione fotografica della tavola). La vendita è commentata da Giovanni Morelli in una lettera a Jean Paul Richter del 4 aprile (*Italienische Malerei* 1960, p. 392). Cinque anni dopo, il 10 febbraio 1890, Morelli registra la vendita del dipinto, che giudica severamente: «Hier wurde in diesen Tagen eine Altartafel mit der Anbetung des Christkinds von B. Luini an einem Engländer verkauft. Das Bild gehörte den Erben des kürzlich verstorben Grafen Passalacqua und war eine wenig begehrenswerte Arbeit des Luini» (*Italienische Malerei* 1960, p. 567; per l'uscita dall'Italia: *L'archivio della Direzione* 1860-1890, II, p. 732, come mi segnala Giovanni Agosti). Il dipinto riappare infatti a Londra, presso Charles Butler, dove rimane fino al 1891; ormai nella collezione di Robert Henry ; è esposto alla grande mostra londinese degli antichi maestri italiani: *Exhibition* 1893, p. 40, n. 212. Venduto nel 1927 ai Duveen, dal 1937 è registrato nelle mani di Samuel H. Kress. Nel 1939 è destinato alla National Gallery of Art di Washington; la donazione è però interrotta nel 1952 e il dipinto è reso alla Samuel H. Kress Foundation; è oggi a New Orleans, Museum of Art (inv. 61.77): G. Agosti, in *Il Rinascimento* 2010, pp. 190-192.

Ic.66 Sono «quegli volanti Angeletti sovra d'essa di Bernardino Lovini. [...] Nell'Atrio avanti alla Porta della Clausura, dipinse Bernardino Lovini una mezza figura d'un Cristo entro quadrata Nicchia, e lo stesso nella Chiesa interiore sull'Altare colori un Cristo Crocifisso con la Vergine, e San Giovanni opera bellissima, dicono alcuni vecchi haver veduta la Chiesa antica tutta dipinta da questo Pittore» (TORRE 1674, p. 133; 1714, pp. 123-124). Delle opere ricordate da Torre sopravvive solo il *Cristo* in una nicchia: Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 16; in deposito presso il Museo nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, inv. D.235. È curioso che Calvi non segnali il frammento che dal 1812 si trova alla Pinacoteca di Brera: R. Cara, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 186-189, n. 32.

Ic.67-68 vd. Ic.31.

Ic.69 I sei pezzi, in collezione Litta dal 1810 circa, sono esportatati dall'Italia nel 1867 ed esposti al Louvre, dove si trovano ancora oggi (invv. M.I.713-718): C. Scaillièrez, in HABERT, LOIRE, SCAILLIÉREZ, THIÉBAUT 2007, pp. 84-85, nn. inv. 713-718; MAZZOTTA 2012-2013, pp. 288-289, nn. 344-349. Risalgono al 1861 gli appunti che registrano una visita alla collezione allestita nel « palazzo del D.^a Litta»: «In una seconda anticamera sono sei pezzi di muro dipinto da Bernardino Luini, trasportati da Greco presso Milano. Il +...+ importante rapp. in mezza figura G. Cristo. Bellissimo è un presepio dove la Madonna rapresenta il div.^o suo figlio ad uno de Magi, avanti innanzi, indietro vedonsi da un apertura +volta+ bel paese pel quale innoltrano gli altri ed il loro seguito» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fasc. 109.2, taccuino B, f. 40r).

Ic.70 vd. Ic.50.

Ic.71-75 Numerosi sono i Luini dell'Ambrosiana ricordati da Calvi. Il primo a essere citato è la *Sacra Famiglia con Sant'Anna e San Giovannino* (inv. 92), eseguita dopo la morte di Bernardino e da restituire alla bottega del maestro: G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 312-317, n. 79. Segue la *Maddalena*, da identificare con la copia dell'opera oggi a Washington, National Gallery of Art (inv. 1961.9.56; la *Maddalena* autografa lascia l'Ambrosiana, per non farvi più ritorno, nel 1796: MORANDOTTI 1996b, p. 102), ancora esposta in pinacoteca nel corso dell'Ottocento ed eseguita da un pittore gravitante attorno alla prima Accademia Ambrosiana (inv. 404): A. Squizzato, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2005, pp. 172-173, n. 55. Ancora oggi attribuito a Luini è il *Gesù Bambino con l'agnello* (inv. 82) che Calvi crede un San Giovannino: G. Agosti, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 258-260, n. 56. Più complessa la storia critica del *San Gerolamo penitente* (inv. 83) che è già ricordato, con un'attribuzione a Luini, nello strumento di donazione del 1607. La sua paternità è poi, nei secoli, dibattuta tra Bernardino e Cesare da Sesto. I due si contendono ancora l'opera, per esempio, nella *Descrizione dei disegni, dipinti ed altri oggetti d'arte e di antichità esistenti nelle sale superiori della Biblioteca Ambrosiana* del 1837 (BAMi, A.357INF.N.27, f.108v). Non è stato finora possibile rintracciare la fonte ottocentesca su cui riflette Calvi quando scrive «ora +parlasi+ di And. Solari». Il nome di Solario è stato proposto anche da RATTI (1907, p. 64, n. 1) – finora ritenuto il primo ad avanzare tale ipotesi – e, recentemente, anche se in forma dubitativa, da Paola Castellini, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2005, pp. 274-276, n. 104. Il dipinto sembra però avvicinarsi di più allo stile di Giovanni Agostino da Lodi giovane: *Block notes* 2010, p. 255; S. Bruzzese, in ALBUZZI 1773-1778, p. 89, nota XXXII 3.2. Più difficile identificare la «Beata Vergine, in tavola», forse da riconoscere nell'opera di bottega inv. 81, giunta in Ambrosiana con il lascito de Pecis (1827), per la quale vd. IIa.19; IIb.26. La *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, proveniente dalle collezioni di Federico Borromeo, è invece registrata in Ambrosiana almeno fino al 1956, quando è schedata da OTTINO DELLA CHIESA 1956, p. 105, n. 134 come copia da Bernardino Luini. Già analizzata da BELTRAMI (1911, p. 525) insieme all'opera «gemella» già Dal Verme (entrata alla Pinacoteca Ambrosiana nel 1934, inv. 826), è ricordata nell'atto di donazione fra le «copie fatte con diligenza»: G. Bora, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2005, pp. 170-172; Giovanni Agosti mi segnala l'esistenza anche di un altro esemplare passato sul mercato. La sua ubicazione è oggi sconosciuta. Prodotto di bottega è, invece, il *Noli me tangere* (inv. 776), sempre proveniente dalla raccolta del cardinal Federico: G. Bora, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2005, pp. 168-170, n. 53. Chiudono l'elenco due prove grafiche dell'artista: il *Commiato di Tobia* (inv. F. 290 inf. n. 10: B. Spadaccini, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 270-272, n. 60) e la *Santa Barbara che legge* (inv. F. 290 inf. n. 9: B. Spadaccini, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 217-218, n. 43), intesa come una Madonna. Nelle sue indicazioni Calvi è conforme a quanto stampato nella *Guida della Biblioteca Ambrosiana* 1860, pp. 40, 43, 49-51, nn. 86, 105, 128, 136-137, 142, 151, 156; l'unico dipinto che non risulta contemplato nella *Guida* è la copia dalla *Maddalena* di Washington, che potrebbe identificarsi con una delle molte di scuola leonardesca (*passim*) o con l'«Apostolo San Giovanni» (p. 51, n. 154), che potrebbe costituire un caso speculare al Giampietrino: vd. IIa.19-21, 34.

Ic.76 Angela OTTINO DELLA CHIESA (1956, p. 113, n. 153 e p. 150) ripercorre la storia critica della *Madonna con il Bambino in trono e i Santi Sebastiano e Rocco* già nel demolito oratorio di San Rocco vicino alla villa Simonetta, citando la testimonianza di CASELLI (1827, p. 209): « Vi è un grandioso affresco di Bernardino Luini sotto il portico, ed un altro restaurato in chiesa » e sottolineando che Ambrogio ANNONI (1906, p. 40) aveva offerto una «meno che mediocre riproduzione di un affresco a trittico attribuito al nostro». Descritto anche da Mündler come «injured» (*The Travel diaries* 1855-1858, p. 185), il malandato trittico si conserva ancora oggi, come mi fa notare Giovanni Agosti. Il *San Sebastiano* menzionato da Calvi nell'oratorio è andato perduto; ANNONI (1906, p. 40) lo ricordava insieme a un *Cristo in pietà tra la Vergine e San Giovanni* e un *San Rocco*, «frescati sulla facciata della chiesa, molto rovinati, se non da ritocchi, certo dalle intemperie e da circostanti tinteggiature», come opere di Aurelio e Giovanni Pietro Luini.

Ic.77 Non è stato possibile, complice anche la difficile lettura del rigo, identificare quest'opera. In generale, su Luini a Barlassina: G. Petriglieri, J. Varsallona, in *Bernardino*

Luini. Itinerari 2014, pp. 24-27. Passaggi a Barlassina, dove sono segnalate imprecisate «Pitture di Luino trasportate ivi da molto tempo», e a Meda sono attestati da un appunto a matita – purtroppo non datato – steso sulla busta di una lettera spedita a Calvi da Giuseppe Londonio il 16 aprile 1831 (Apice, Archivio Calvi, busta 13, fascicolo 80).

Ic.78 vd. Ib.6-7, 11; IIa.22-26, 35; IIb. 28; Va.52-53; Vc.31.

Ic.79 Non è stato possibile identificare le opere che Calvi ricorda a Meda, nella chiesa (San Vittore o Santa Maria Nascente?) ancora nel 1796, una data forse attinente alla soppressione dell'edificio. Non corrispondono con quanto esposto nello studio dedicato alla chiesa di San Vittore da L. Tosi, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 79-88, n. 10.

Ic.80 Nessuno dei Luini napoletani conserva ancora oggi l'attribuzione all'artista. Il primo citato è identificabile con la *Madonna con il Bambino e due devoti* giunta definitivamente nella città partenopea, dopo essere stata razzata dai francesi a Roma, nel 1817. La sua paternità ha a lungo ondeggiato tra Luini e un anonimo leonardesco, fino agli interventi di CAVALCASELLE, CROWE (1871, III, p. 340) e Wilhem BODE (1890, p. 195) che la inseriscono correttamente nell'orbita di Boccaccino prima, e successivamente dello Pseudo-Boccaccino; è oggi confermata a Giovanni Agostino da Lodi (inv. Q1930 n. 95; LEONE DE CASTRIS 1999, pp. 151-152, n. 130). Il *San Giovanni Battista* (Q1930 n. 797), attualmente derubricato a copia da Leonardo da Vinci, ha goduto all'inizio dell'Ottocento di un'attribuzione allo stesso Leonardo e, successivamente, per gran parte del XIX secolo, a Bernardino Luini: LEONE DE CASTRIS 1999, p. 166, n. 150. Negli appunti stesi durante il viaggio a Napoli nel gennaio 1834, Calvi registra una terza opera al Museo Borbonico, poi non riversata nell'elenco alcuni decenni dopo: «vi è un quadro battezzato per Leonardo che par Luino (Madonna con Bambino)» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino H. f. 47r).

Ic.81 Non è stato possibile identificare la *Sacra famiglia* registrata nella Galleria Reale di Torino, in sala 6, «Ronde dit la Tour», anche in BENNA (1855, p. 31, n. 156): «Sainte Famille. Peinte sur bois par BERNARDIN LUINI; il vivait encore en 1530. Ecole Milanaise. Haut. 0.66. Larg. 0.50». Dietro il nome di Luini potrebbe celarsi, per un classico scambio Luini-Lanino, come mi suggerisce Alessandro Uccelli, la *Sacra Famiglia con San Gerolamo* di Boniforte Oldoni, proveniente dalla quadreria ducale, che con la tavola rubricata condivide le misure (GABRIELLI 1971, p. 153, n. 60). Nella stessa guida di Benna, utilizzata ed esplicitamente citata da Calvi (vd. IIIa.92), è menzionata l'*Erodiade*, cioè *Salomè che riceve la testa del Battista*, proveniente dalle collezioni sabaude e che recava una vecchia attribuzione a Luini: «Hérodiade avec la tête de Saint Jean-Baptiste. Peinte sur bois, demi-figure, par BERNARDIN LUINI. Ecole Milanaise. Haut. 0.59. Larg. 0.56» (BENNA 1855, p. 44, n. 236). La ricorda correttamente, alcuni anni dopo, anche CALLERY (1859, pp. 186-187, n. 236) che la descrive puntualmente: «A droite, la fille d'Hérodiade, vue de trois quarts, tient, posée sur un table, une large coupe en argent rehaussée d'ornements en or. A gauche, un bourreau, vu de profil, tient par les cheveux la tête livide et sanglante de saint Jean qu'il va déposer dans la coupe. Ce ravissant petit tableau appartient à l'époque de transition entre la première et la deuxième manière du maître. Il est partout d'un fini merveilleux; mais dans certaines parties, la minutie des détails entraîne une sécheresse et une raideur qu'on ne voit pas dans les autres. La tête coupée du saint est un chef-d'œuvre de modelé, de flou et de soyeux, ici dans les chairs, là dans les cheveux et la barbe. La figure du bourreau, d'une exécution également très-soignée, exprime bien la satisfaction sauvage d'un homme qui est fier d'avoir tranché habilement une tête. La figure de la jeune fille est belle, quoiqu'elle manque d'expression: ses yeux sont baissés; sa pose est raide: les ornements de son riche costume sont traités minutieusement, à la manière de Van Eyck, ce qui contraste un peu avec le reste qui est peint avec une aisance et une vérité au-dessus de toute expression. Ce rare tableau est parfaitement conservé, sauf un réseau général de petites craquelures qui n'enlèvent rien de sa beauté primitive». Si trova ancora alla Sabauda (inv. 199), ma come copia antica da Andrea Solario: GABRIELLI 1971, pp. 234-235, n. 199.

Ic.82 vd. Ic.23.

Ic.83-84 Tutte le opere descritte da Calvi al Louvre conservano l'attribuzione a Luini: invv. 359, 361, 360; cfr. C. Scaillièrez, in HABERT, LOIRE, SCAILLIÉREZ, THIÉBAUT 2007, p. 84, nn. invv. 359-361. Interessanti sono anche le postille, guida di VILLOT (1853, pp. 137-139, nn. 240-242) alla mano, stese da Calvi nell'agosto 1862: «Luini Quadro... La testa di S^t. Gio. Batta presentata da un manigoldo ad Erodiade fu in passato giudicato del Solario per cui lavoro fu comprato, poi tenuto come di Leonardo. La testa di S^t. Gio è bellissima, del manigoldo non si vede che il braccio, l'Erodiade è bella e ben disegnata, ma un poco secca. È assai diverso che quello di Firenze che ora tiensi del Luino, ma del tutto Leonardesco; questo è tutto della maniera di Luino. Quello è anche più piccolo ed ha la mezza figura del manigoldo mentre questo del Louvre contiene solo il braccio. Bernardino Luino. N. 240 del cat^o. = Mezza figura di ½ il naturale = somiglia la composiz^e. di un disegno all'Ambrosiana, la Madonna il Bambino e S^t. Giuseppe = il primo e l'ultimo assai raffaelleschi = La Madonna tutta del suo bel tipo. Il Luini N. 241. È una composizione con molte parti in ombra, la testa di S^t. Gio. Batta né il Bambino non hanno nulla del Luino e non molto quella della Madonna. La manica della Madonna velata di lacca ha una maniera di tingere non luminosa. Sul fatto non saprei decidere, ma dubito assai che sia un Luino» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino A, ff. 21v, 26r, 27r).

Ic.85-86, 88 Testimonianze di una costante frequentazione degli archivi sono le citazioni di alcuni pagamenti relativi ai figli di Bernardino Luini e a Giovanni Pietro Gnocchi che Calvi rintraccia nell'Archivio del Fondo di Religione. I primi sono quelli relativi alla perduta cappella del Sacramento, già nella demolita Santa Maria Segreta a Milano, di cui restano alcuni lacerti nella nuova, omonima chiesa affacciata su piazza Tommaseo, su cui cfr. G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014, p. 301. I documenti oggi noti si conservano nell'Archivio Parrocchiale di Santa Maria Segreta, Milano, Ordinazioni della Veneranda S.M.S., 1516-1606, ff. 94v-95; *Libro Veneranda Compagnia SS. Sacramento et Madonna Annunziata in Santa Maria Segreta in Milano aggregata a Madonna di Loreto in Roma*, 1590, ff. 30r-v; CAIRATI 2014, pp. 393-394, nn. 250-255. Segue il contratto per la cappella Bergamini in San Maurizio al Monastero Maggiore a Milano (ASMi, Fondo di Religione, busta 2147). È questa la prima citazione nota del documento, nuovamente menzionato da MONGERI 1872, p. 245 e, infine, pubblicato in RATTI 1895, pp. 377-378; CAIRATI 2014, p. 387, n. 189. In conclusione, è rubricato il contratto tra Giovanni Pietro Gnocchi e la famiglia Borromeo per la decorazione della loro cappella in Santa Maria delle Grazie, che si conserva in ASMi, Fondo di Religione, busta 1398; BORA 1983 pp. 166-167; il dipinto che raffigurava *San Paolo* non è più in loco.

Ic.87 L'*Adorazione dei Magi*, ricordata delle guide milanesi (TORRE 1674, p. 354; 1714, p. 333; LATUADA 1737, I, p. 188) e anche da RIO (1855, p. 258), è segnalata tra le opere perdute da Angela OTTINO DELLA CHIESA 1956, p. 150. È da identificare, invece, con l'opera ancora in San Carlo al Corso, ma proveniente da Santa Maria dei Servi, ricondotta da Francesco FRANGI (2003, p. 47) all'anonimo Maestro di Giovanni Agostino Gambaudi; cfr. L.P. Gnaccolini, in *Santa Maria dei Servi* 1997, pp. 55-56, s.n.; per una panoramica sulle guide milanesi che tratteggiano la fisionomia dell'antica chiesa, spesso registrando la presenza della tavola: *Antologia delle guide* 1997; vd. anche Ic.6, 64.

Ic.89 La lacuna impedisce l'identificazione del Luini visto in collezione Trivulzio.

Ic.90-92 vd. Ia.38-40, 42-45. Per il pezzo già Sommariva, *Vulcano che forgia le ali di Amore*, oggi al Louvre (inv. M.I. 345): C. Scaillièrez, in HABERT, LOIRE, SCAILLIÉREZ, THIÉBAUT 2007, p. 84, n. M.I. 345; G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 106-108. Sono, per esempio, note le derivazioni che Heinrich Karl Anton Mücke trae dalla *Santa Caterina trasportata dagli angeli* nel 1836, come segnalato da PASSAVANT 1838, p. 116.

Ic.93 vd. Ic.25.

Ic.94-95 La difficoltà di lettura non permette di analizzare il contenuto di questo passaggio.

Ic.96 Calvi riprende il passo di Vasari inserito nella giunta: «Lavorò anco a olio molto pulitamente, e fu persona cortese et amorevole molto delle cose sue; onde se gli convengono meritamente tutte quelle lodi che si deono a qualunque artefice che con l'ornamento della cortesia fa non meno risplendere l'opere e i costumi della vita che con l'essere eccellente quelle dell'arte»; concetto poi ribadito nella torrentiniana: «Costui valse ancora nel fare ad olio così bene come a fresco, e fu persona molto cortese e servente de l'arte sua; per il che giustamente se li convengono quelle lodi che merita qualunque artefice che con l'ornamento della cortesia fa così risplendere l'opere della vita sua come quelle della arte» (VASARI 1550 e 1568, IV, p. 312).

Ic.97 vd. Ia.9-16, 18-19, 30-32.

Ic.98 vd. Ia.7.

[1r]

Ila Giovanni Pietro Riccio

Pittore

¹Di questo dipintore faceva menzione il Lomazzo in due luoghi: nel suo Trattato della Pittura e nella Tavola degli artefici più illustri da lui presi specialmente in considerazione nel Trattato stesso (2). ²Nel primo lo disse Pietro Rizzo milanese, nel secondo più italianamente Pietro Riccio, pittore discepolo di Leonardo. ³Altre notizie intorno a lui non sono conosciute.

⁴Noi però ne abbiamo incontrate alcune nei registri della fabbrica del Duomo, e sonvi pure non poche opere che arrivarono a noi accompagnate dalla tradizione d'esser opere di un Gian Pettrino della scuola di Leonardo.

⁵Noi abbiamo pure nei registri della fabbrica del duomo incontrata qualche notizia di lui; veniamo da questi a conoscere che fino dal 1493. fosse pittore, dal che può desumersi che fosse de' primi discepoli di Leonardo e che avesse appreso i principj dell'arte da altro maestro.

⁶Egli ebbe allora l'incarico di dipingere la sala della libreria della cattedrale, luogo di cui a quel tempo non mancavano le cattedrali. ⁷Per questa pittura egli, nel giorno 28 del mese di gennajo, riceveva imperiali £ 30, ed alla fine del seguente altre lire 34 e mezzo a compimento. (***)

⁸Queste dipinture non si vede indicato se fossero a fresco o ad olio, come più era costume eseguirsi da Leonardo e come solo potevasi in que[1] tempo, nel cuore dell'inverno. ⁹Non si vedono queste indicate dal Torre né dal Lattuada che notano invece una sala nelle case della Fabbriceria come dipinta dal Bergognone, case [1v] di cui venne la massima parte distrutta per l'allargamento dello spazio dietro il Duomo stesso; è probabile che la prima maniera del Riccio assomigliasse a quella del Bergognone tanto per principj avuti dal primo dipintore avuto a maestro, come per la prima maniera che Leonardo aveva al primo suo giungere in Milano.

¹⁰Nelle opere che di lui ne rimasero è evidente la scuola a cui il Riccio dipoi appartenne. ¹¹La sua maniera non è brillante per colori distinti e vaghi, ma bensì ricca d'effetto, di ottimo chiaro scuro e di armonia e diligentemente condotta; egli si avvicina al suo maestro, dal Melzo in fuori, più di qualunque altro della sua scuola. ¹²Sebbene egli si estenda raramente in rappresentare figure intere, che tali dovevano però essere le dipinture della libreria del Duomo, nelle non poche che n'abbiamo di mezze figure troviamo in esse buono disegno e buona composizione, onde si desume che non fosse meno abile in questa parte della pittura, che sta per un pittore come il poema nella poesia lirica per un poeta.

(1) ¹³Tratt^o. cap. 33. pag. 297 ediz^e. di Roma.

(2) ¹⁴Questo elenco non si trova che nell'edizione antica milanese.

¹⁵nelle ordinazioni
14 Xbre 1495

(***) Doveva dopo quell'opera aver avuto a fare con quella fabbrica perché nel 14. Xbre dell'anno 1495 quel consiglio faceva decreto che egli dovesse presentarsi al suo tesoriere Pietro Melegari per sentire le sue osservazioni in contrario.

¹⁶Nel successivo Xbre del 1495. rimaneva non so quale pendenza fra lui e la Fabbrica onde li fabbricieri ordinavano che Gian Pietro dovesse presentarsi a[l] tesoriere Pietro de Melegari per sapere quanto era stato in proposito di quelle stabilito. ¹⁷E di figure intere doveva esser quel quadro nominato dal Torre ne' suo Ritratto di Milano, esistente a' suoi tempi nella antica chiesa di S.^t. Michele sul Dosso +posta+ contro S.^t. Ambrogio, il quadro dell'altare, della Madonna con varii angeli, ed altre figure ed alcuni Santi.

¹⁸Di questi generi sono in Milano: nella galleria di Brera una Maddalena, di grandezza minore della metà del vero. ¹⁹Nella Ambrosiana, nella sala Pecis (***), è una mezza figura di un S.^t. Giovanni di grandezza naturale ed una Madonna col Bambino. ²⁰Nella sua galleria antica vedesi pure [2r] una B. Vergine col Bambino, e indietro una figura, forse della persona committente. ²¹Pittura assai leonardesca.

²²Diversi dipinti del Riccio di molto merito, insieme a molti altri della stessa scuola, sono all'Isola Borromea e nella bella raccolta del Conte Giberto Borromeo (***). ²³Nella prima galleria di famiglia nell'Isola vedesi una Cleopatra che si fa mordere il petto da un aspide, dipinto dei migliori discepoli di Leonardo, tanto bello che si giudicherebbe un Salaino. ²⁴Fra suoi quadri il conte suddetto conserva in Milano un Cristo sofferente, mezza figura seduta grande al naturale, colla canna nella sinistra mano, che appoggiandosi col gomito destro fa sostegno della manca alla guancia.

²⁵Una S.^{ta}. Caterina pel chiaro scuro assai ben condotta. ²⁶Una figura rappresentante l'Abbondanza, grande il terzo del naturale, intera, sdrajata che tiene un[a] cornucopia in una mano, che per disegno, chiaroscuro e finitezza è superiore all'altre opere conosciute dell'autore.

²⁷La galleria Carrara di Bergamo ha pure di questo pittore una Maddalena penitente, replica od imitazione di quella di Milano. ²⁸Nel borgo di Legnano, nella chiesa principale, ove ammirasi la celebre ancona di Bernardino Luino, sono pure in un altare di questo discepolo di Leonardo, tre pezzi che sembra un tempo formassero un'ancona; nel mezzo è la B.^a. Vergine col Bambino, nel qual dipinto ora manca la parte inferiore; lateralmente sono [2v] intiere figure di Santi. ²⁹Queste opere devono essere state eseguite dopo il 1516 in cui quella chiesa era fabbricata.

³⁰Nella galleria di Torino sono indicati, col solo nome di Gio Pietrino, [nel] catalogo due quadri. ³¹Uno di mezza figura rappresentante una Lucrezia che, per non sopravvivere alla propria colpa, si trafigge il seno (***). ³²In un altro piccolo dipinto dello stesso autore è rappresentato la Sposalizio di S.^a. Caterina; è lavoro pieno di grazia e pregevolissimo.

(***) ³³ut audiat sindacatum.

(***) ³⁴Sala formata dal lascito de suoi quadri, e coll'importo dell'adattamento.

(***) ³⁵Ereditata dal rag.^e. Monti.

(***) ³⁶A questo nel catalogo, crediamo solo quale notizia storica, si è aggiunto del 1500.

³⁷Il P. Mazzenta, di cui tenni *a proposito di Leonardo discorso* (***), faceva menzione (***), di una importante copia di Leonardo eseguita da Gian Pietrino. ³⁸Ora Giuseppe Bossi, nella sua opera *Del Cenacolo*, argomenta con buone ragioni che fosse quella che un tempo esisteva a S.^t. Germano d'Auxere, indicata dagli scrittori francesi soltanto quale opera della scuola di Leonardo da Vinci. ³⁹Questa d'Auxere è noto che venne fatta in pezzi alla fine del secolo scorso, quando i furori della rivoluzione tendevano alla distruzione di tutti gli oggetti attinenti agli istituti religiosi, senza nemmeno curarsi del merito che avevano nell'arte.

⁴⁰È ignoto dove e quando questo dipintore, meritevole di maggior celebrità, cessasse di vivere.

(***) ⁴¹Cenacolo di Bossi, delle copie e di quella di Gian Pietrino.

Ilb Giovanni Pietro Riccio
Pittore

¹Di questo dipintore faceva menzione il Lomazzo in due luoghi: nel suo Trattato della Pittura e nella Tavola degli artefici più illustri, presi specialmente in considerazione nel suddetto suo Trattato (***). ²Nel primo lo disse Pietro Rizzo milanese, nel secondo più italianamente Pietro Riccio e vi aggiunse: discepolo di Leonardo. ³In una memoria lasciata dal Mazzenta sarebbe detto autore di una copia del Cenacolo di Leonardo, e di questo pur discepolo ne lo dice il padre Resta.

⁴Noi ne abbiamo alcuna notizia nei registri delle spese della fabbrica del Duomo e sonvi ben anco non poche opere che arrivarono a noi accompagnate dalla tradizione d'essere di un Giovan Pedrino della scuola di Leonardo.

⁵In questi stessi registri del Duomo abbiamo incontrato pur anco qualche notizia particolare: abbiamo conosciuto che fino dal 1493. egli era pittore; dal che è a desumersi che od egli fosse dei primissimi discepoli di Leonardo e forse che prima fosse stato discepolo d'altro maestro.

⁶Ch'egli allora fosse pittore lo vediamo dall'aver avuto l'incarico dalla Fabbriceria di dipingere la libreria della cattedrale; delle quali allora queste chiese solevano per ottima istituzione esser fornite. ⁷Per questa pittura ora, nel giorno 28 del mese di gennajo, riceveva imp.li £ 30; e £ 34.10 alla fine del successivo febbrajo, a compimento.

⁸Forse che il Riccio non si credesse mediante questi pagamenti pienamente soddisfatto, forse qualche [1v] altra pendenza tra lui e quella Fabbrica nel dicembre del seguente 1495 esisteva, o forse aveva qualche pretesa verso detta stessa, dacché quel Consiglio faceva decreto responsivo, col quale diceva che si rivolgesse a suo tesoriere per sentire quello che aveva a riscontrare in proposito.

⁹Le suindicate dipinture ci è ignoto se fossero ad olio o di fresco, ma supponiamo più probabilmente fatte col primo degli indicati metodi che Leonardo solea tenere e come la stagione invernale più facilmente consiglia di usare. ¹⁰Né il Torre né il Lattuada non fanno menzione di tali pitture esistenti in questa biblioteca, né della biblioteca stessa; bensì il primo dice che in una sala dove si radunavano i fabbricieri erano pitture di Bernardino Luino; e sappiamo pure che quando circa la metà del presente secolo, quando parte di quelle case del Duomo si distrussero per ingrandirne la piazza +dietro+ di lui, furono in una di quelle stanze rinvenuti alcuni dipinti che si tennero per opere del Borgognone. ¹¹Forse era questa medesima, ché il Bergognone, vissuto a lungo, nelle ultime sue opere s'accostava a Luino che imitava Leonardo, di cui il Riccio era discepolo.

(***) ¹²Trattato della Pitt.^a C.º 33 pag. 297 ediz.º di [***] Roma dell'anno 1844.

(***) ¹³Questa Tavola non si trova che nell'edizione milanese antica.

¹⁴Venendo a parlare delle varie opere che a lui si attribuiscono, diremo prima di una che si trova nella chiesa principale di Legnano, accompagna[ta] dalla tradizione raccolta fino dall'[epoca] in cui Pietro Giussano scrisse la vita di S^t. Carlo, arcivescovo di questa città. ¹⁵È quest[la quella] (2) dell'ancona dipinta per quella chiesa. ¹⁶Quest'opera, che viene così in qualche modo +...+ susistendo, è di un merito particolare, quello di mostrare così la maniera di questo pittore, veritiero più che non appare altrove.

¹⁷Di questa, sebbene pussesgli attribuire una data posteriore al 1516, in cui tiensi venisse fabbricata quella chiesa, diremo qui, essendo caduto a proposito parlarne, non avendo d'alcuno pur detta altra data indicata in alcun'opera, come non n'abbiamo il nome.

[2r] ¹⁸La maniera di Gian Pietro Riccio non è brillante per colori distinti e vaghi, ma bensì di molto effetto per giustezza di chiaroscuro, e diligenza d'esecuzione, ed in questa s'avvicina al maestro più che altro de' suoi discepoli, dal Melzo in fuori. ¹⁹Egli non si estende che rare volte in rappresentare figure intiere, come dovevano le pitture nella sala de' fabbricieri della Cattedrale e la copia dell'Ultima Cena, pure troviamo in lui buon disegno e capacità di ben comporre. ²⁰E buono ed armonico colorito troviamo nell'ancona dell'altare di Legnano, vale a dire nelle laterali figure di S^t. Giuseppe e S^t. Giovanni Evangelista, essendo che, la B^{ta}. Vergine col bambino in mezzo, questa, forse nel trasporto d'altra cappella o per causa di rovescio di candele, è in parte stata al tutto rovinata, in parte ritocca in malo modo.

²¹In Milano ne erano varie. ²²Una, al dire di Carlo Torre (1), vedevasi nell'ora distrutta chiesa di S^t. Michele sul Dosso, in cui erano una Madonna con varii angeli ed altre figure. ²³Altre esistono ancora.

²⁴Nella galleria nazionale di Brera si vede una Maddalena di grandezza minore del vero che è anche di vivace colorito.

²⁵Nella Pinacoteca Ambrosiana vedesi una B. Vergine col Bambino ed indietro una figura, forse quella della persona comitente, assai leonardesca.

²⁶Nella sala formata con dipinti lasciati da dⁿ. Giovanni Pecis, attigua alla stessa, è una mezza figura di S^t. Giovanni di grandezza naturale, ed una Madonna col bambino di consimile grandezza, pure di mezza figura.

²⁷Diversi dipinti del Riccio di molto merito, con molti altri della nostra scuola, sono nelle sale della villa nell'isola del Verbano cui la famiglia Borromeo ha dato il suo nome. ²⁸In una sala vedesi Cleopatra che si fa mordere il petto da un aspide, dipinto così studiato che si giudicherebbe del Salaino o di qual sia migliore discepolo di Leonardo.

(1) ²⁹Ritratto di Mil^o.

³⁰Il conte Giberto poi ha di quadri in Milano una buona raccolta sua privata, specialmente d'autori della nostra scuola. ³¹È tra questi un [2v] Cristo sofferente, mezza figura seduta, grande al vero, colla canna postagli a dispregio nella sinistra mano, e la corona di spine sul capo; che appoggiandosi col gomito destro fa sostegno della sinistra all'adorato suo capo. ³²Una S^{ta}. Caterina è pure pel chiaroscuro egregiamente condotta; è alfine una figura, il terzo del naturale, rappresentante l'Abbondanza, intera, che sdrajata tiene un[a] cornucopia, che pel disegno, chiaroscuro non è inferiore alle altre opere conosciute di questo dipintore.

³³La galleria Carrara in Bergamo vanta pure di questo pittore un dipinto d'una Maddalena penitente, replica o pressoché replica di quella di Milano.

³⁴In quella di Torino, col nome semplicemente di Gio Pedrino, sono indicati in quel catalogo due quadri, uno rappresentante una Lucrezia che, per non sopravvivere alla propria colpa, trafiggesi il seno. ³⁵In un altro piccolo quadro è rappresentato lo Sposalizio di Santa Caterina, lavoro pieno di grazia e pregevolissimo.

³⁶Il P. Mazzenta, di cui nella vita di Leonardo abbiamo tenuto discorso (***), faceva menzione di una copia della Cena di Leonardo da Gian Petrino eseguita. ³⁷Ora Giuseppe Bossi, nella sua opera sul Cenacolo, argomenta con fondate ragioni che forse [era] quella che un tempo esisteva a S^t. Germano d'Auxere, indicata dagli scrittori francesi soltanto quale opera uscita dalla scuola di Leonardo da Vinci. ³⁸Questa di S^t. Germano venne fatta in pezzi alla fine del secolo scorso, quando i furori della rivoluzione tendevano alla distruzione di tutti gli oggetti attinenti agli istituti religiosi, senza nemmeno curarsi del merito che potevano avere per l'arte. ³⁹È ignoto dove questo dipintore, meritevole di maggiore celebrità, cessasse di vivere.

Ila.1-2, 13-14 Giovanni Paolo Lomazzo è una fonte privilegiata anche per quanto riguarda le notizie su Giovanni Pietro Rizzoli detto il Giampietrino (documentato a Milano dal 1508; morto nel 1553). Come Luigi LANZI (1809, II, p. 310) prima di lui, Calvi ricorda le menzioni onomastiche – le più antiche a stampa dell’artista – nell’ultimo capitolo del *Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura* (LOMAZZO 1584b, p. 588; l’edizione da lui consultata è LOMAZZO 1584a, p. 297) e nella Tavola a corredo del *Trattato* (*Le Tavole* 1997, p. 44) che, come segnalato dallo stesso Calvi, si trova solo «nell’edizione milanese antica» (su questo problema: B. Agosti, G. Agosti, in *Le Tavole* 1997, p. 7). In realtà il pittore è ricordato anche nella Tavola dei *Grotteschi* (*Le Tavole* 1997, p. 60) e nelle *Rime*, se è esatta l’identificazione con il Pietro qui citato: «Eran Marco d’Ugion, Boltraffio e Pietro | con Salai, e il Melzo Gian Francesco, | E Leonardo Avinci lor maestro, | Intorno a una virtù chiara qual vetro» (LOMAZZO 1587, p. 369). È, invece, chiamato per la prima volta «Gio. Pietro detto Gio. Pietrino» in BORSIERI 1619, p. 58: cfr. anche S. Bruzzese, in ALBUZZI 1773-1778, p. 15, commento 120.3; PASSAVANT 1838, p. 102, nota 21. Anche se non esplicitamente chiamato in causa, Calvi deve conoscere anche quanto rubricato in AMORETTI (1804, p. 156): «Pietro Ricci detto Gianpedrino». Sulle menzioni del Giampietrino da parte di Lomazzo: GEDDO 1994, pp. 57-58; sull’identificazione anagrafica – tutta novecentesca – dell’artista: SHELL 1988, pp. 14-16; SHELL, SIRONI 1993; GEDDO 1994, pp. 57-58; 2006; RINALDI 2009, pp. 235-241. Sulla fortuna – e il profilo – dell’artista fa il punto G. Agosti, in *Restituzioni* 2008, pp. 346-348, 350-352.

Ila.3-9, 15-16 In mancanza di dati documentari incontrovertibili sul Giampietrino, Calvi si rivolge alla ricerca d’archivio e all’esame delle opere che per tradizione erano attribuite a «un Gian Petrino della scuola di Leonardo». La ricerca negli archivi della Fabbrica del Duomo lo porta a rintracciare dei documenti relativi al 1493, di cui dà notizia già in CALVI (1869, p. 20, nota 6): «Il Riccio fece nel 1493 delle pitture nella libreria della cattedrale per lire 64 : 10 imperiali, come risulta dal libro delle spese. Queste andarono perdute circa 25 anni sono, quando si alteravano alcune case per allargare lo spazio dietro la cattedrale stessa, e furono credute opere del Borgognone. (Registro delle spese del duomo del 1487)». Questi pagamenti si riferiscono all’esecuzione di «ornamenti celi papiri ponendi ad celum librarie» che il pittore Giovanni Pietro Rizzi doveva, appunto, realizzare nella biblioteca della cattedrale di Milano. I documenti sono oggi nell’Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, *Giornale di cassa* 1492, n. 843, f. 71v, 24 luglio 1492 e *Giornale di cassa* 1493, n. 844, f. 7r, 28 gennaio 1493 e f. 14r, 27 febbraio 1493 (SHELL 1995, pp. 150, 159, nota 107). Successivamente Calvi introduce nel discorso anche un atto del 14 dicembre 1495 che si trascinano tra il pittore – «dominus Joannes Petrus de Rixijs» – e la Fabbrica, nella persona del tesoriere Pietro de Melegari; si conservano oggi in AVFDMi, Ordinazioni capitolari, 4, f. 137r. Calvi, però, complice la somiglianza onomastica, confonde Giovanni Pietro Rizzi o Ricci (per il quale cfr. ROSSETTI 2013, p. 188) con il Giampietrino, attribuendogli, quindi, un ciclo – perduto – non di sua pertinenza. In un confronto serrato con la guidistica milanese, sottolinea poi come questo non sia ricordato né da TORRE (1674 e 1714), né da LATUADA (1737 e 1738) che menzionerebbero, invece, le pitture eseguite nella Sala del Capitolone, abbattuta insieme ad altri spazi di servizio del Duomo nel 1842 (cfr. NAVA 1845, pp. 15-16, nota 11, tav. IX.), dandole – probabilmente per un *lapsus calami* – al Bergognone, supposto primo maestro del Giampietrino (offrendo, di conseguenza, un parallelo con Bernardino Luini vd. Ia.21-23, 33; Ib.6-7, 11). Successivamente Calvi rettifica quanto detto in questa prima versione della biografia giampietrinesca e riporta l’attribuzione di questo ciclo a Bernardino Luini: vd. Iib.9-11. In realtà queste perdute pitture sono da ricondurre all’équipe composta da Nicolò d’Appiano, Cesare Cesariano, Vincenzo De Barberis e Alessandro da Vaprio: GATTI 1971, p. 220; GATTI 1987; SHELL 1995, pp. 151-152; ROSSI 1996a, pp. 45-46; AGOSTI 1998, pp. 44-45; ROMERI in corso di stampa a. Per ulteriori aggiornamenti su De Barberis: ROMERI in corso di stampa b.

Ila.10-12 Per Calvi, come accennato a proposito delle supposte pitture nella libreria della Cattedrale di Milano, il Giampietrino risentirebbe nelle sue fasi iniziali della maniera del Bergognone; il suo stile avrebbe poi subito una virata quando «[Leonardo] volgeva le sue cure a porre le basi della sua accademia di pittura, a cui ben presto accorrevano giovani e

provetti, fra' quali Giovanni-Antonio Beltraffio, Marco d'Oggiono, e Giovanni-Pietro Riccio, i quali ultimi, allievi d'altra scuola, venivano alla sua a perfezionarsi» (CALVI 1869, p. 20). L'assidua frequentazione del maestro toscano ne legittima, quindi, l'inserimento tra i diretti discepoli, come affermato già in CALVI 1869, p. 66. A proposito dell'inquadramento stilistico dell'artista, può essere interessante confrontare il pensiero di Calvi con le parole di PASSAVANT (1838, p. 102) che alle sue doti di conoscitore unisce la frequentazione degli studiosi locali e la conoscenza dei materiali sulla più antica arte lombarda accumulati a partire dalla metà del Settecento: «Non posso indicare con sicurezza nessuna delle sue opere, tuttavia gli studiosi d'arte di Milano segnalano due dipinti [la *Maddalena penitente* oggi a Brera, Reg. Cron. 454, e la *Ninfa Egeria* Brivio Sforza] che potrebbero essere di sua mano. In entrambi la rappresentazione e lo stile rimandano certamente a un allievo di Leonardo, ma allo stesso tempo anche a qualcosa di particolare e grazioso nell'espressione delle teste femminili, soprattutto negli occhi grandi e ben delineati. Il disegno e il modellato sono degni di lode, mentre le mani e i piedi lasciano a desiderare per quanto attiene alla bellezza della forma e sono trattati in un modo piuttosto scarno, e come se appartenessero a personaggi maschili. L'incarnato è meno colorito e un po' freddo, le ombre sono brunastre. Il paesaggio in queste opere è trattato con gran cura, senza tuttavia raggiungere la finezza e delicatezza di esecuzione di un Cesare da Sesto».

Ila.17 La tavola, scomparsa dall'antica chiesa di San Michele sul Dosso in Porta Vercellina in data imprecisata, è ricordata da Carlo TORRE (1674, p. 177) sull'altare «in faccia alla Porta» come opera del Giampietrino: «una Tavola in Pittura, sopra della quale voi vedete una Madonna con varij Angeli, & altre figure operate da buon Maestro, e stimasi di Gianpedrino» (cfr. anche TORRE 1714, p. 165). L'opera è menzionata successivamente almeno da BIFFI (1704-1705 circa, p. 87) e LATUADA (1738, IV, p. 311): cfr. GEDDO 1992, p. 78, nota 2.

Ila.18 L'opera (Reg. Cron. 454) entra a Brera nel 1835 per interessamento di Gaetano Cattaneo. Offrendola alla Presidenza dell'Accademia «a nome della Sig^{ra}. D^a. Giulia Manzoni Beccaria», madre di Alessandro Manzoni, Cattaneo sottolinea l'importanza dell'acquisto «per la storia dei Pittori Lombardi [...] mancandovi affatto opere di questo stimabile Pittore» nelle collezioni braidensi. «Il prezzo richiesto per questa tavola è di settanta Luigi d'oro, né mi sembra punto esagerato, considerata la rarità delle opere di Gio: Pedrino, e lo stato di sua sufficiente conservatezza» (lettera del 20 gennaio 1835; Milano, ASAB, Archivio Antico, parte I, 5/9, n. 606); cfr. P.C. Marani, in *Pinacoteca di Brera* 1988, pp. 182-184, n. 114; PASSAVANT 1838, p. 102 e nota 22.

Ila.19-21, 34 Le prime due opere ricordate presso la Pinacoteca Ambrosiana provengono dal lascito di Giovanni Edoardo de Pecis, approdato presso l'Istituzione milanese nel 1827. Il *San Giovanni Evangelista* (inv. 1164), registrato come opera di Bernardino Luini al f. 31 nella *Descrizione dei quadri, statue, busti, ed altri oggetti di Belle Arti donati dal defunto Don Giovanni Edoardo de Pecis alla Biblioteca Ambrosiana ed esistenti in un apposito gabinetto intitolato "De bronzi dorati"* (8 giugno 1830) conservata in BAMi, A.357INF.N.27, è restituito a «Gian Pedrino» dal compilatore della *Guida della Biblioteca Ambrosiana* (1860, p. 31, n. 59) che però, tratto in inganno dalle fattezze androgine del Santo, lo crede una Maddalena: C. Geddo, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2005, pp. 117-119, n. 33. Più difficile identificare la «Beata Vergine, in tavola», forse da riconoscere nella *Madonna del latte* di bottega luinesca (inv. 81), parte delle opere de Pecis, forse la stessa rubricata anche sotto Ic.71-75: cfr. G. Bora, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2005, pp. 167-168, n. 52. Pare, infatti, da escludere la inv. 79 proprio per la sua storia collezionistica, che non contempla un passaggio in collezione de Pecis: cfr. C. Geddo, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2005, pp. 122-126, n. 35. La terza opera ricordata da Calvi in Ambrosiana dovrebbe, invece, coincidere con la *Madonna con il Bambino e una Santa* (?) del Giampietrino, irreperibile dal 1965, di cui non si conosce la data di ingresso nelle collezioni. RATTI (1907, pp. 65, 70) la menziona nella sala E della Pinacoteca, dove erano esposte altre due opere dello stesso autore: un *Ecce Homo* (inv. 782, oggi ritenuto una replica e collocato nei depositi del museo) e un'altra *Madonna con il Bambino* (inv. 79): cfr. C. Geddo, in

Pinacoteca Ambrosiana 2005, p. 125. Per la *Madonna scomparsa*: GEDDO 1994, p. 63, nota 34; AGOSTI 1996, p. 144, nota 21; vd. anche IIIa.60.

IIa.22-26, 35 Calvi si dimostra ben al corrente della fisionomia delle collezioni dei Borromeo e, giustamente, distingue tra le opere del Giampietrino all'Isola Bella e quelle della raccolta di città, sottolineando che quest'ultima è stata ereditata dal ragioniere Giovanni Battista Monti, che aveva radunato le sue opere a partire dall'inizio dell'Ottocento: DI LORENZO, NATALE 2006; NATALE 2011, in particolare pp. 52-60. All'Isola Bella è ricordata una «Cleopatra che si fa mordere il petto da un aspide» e che, per la sua qualità, «si giudicherebbe un Salaino». L'opera, in realtà raffigurante *Sofonisba*, è menzionata insieme alla compagna *Didone* in Ic.78: «un'altra ½ figura bella, una Cleopatra ed altra donna semignuda che dicesi del Salaino, sono di Gio. Petrino». Le due eroine suicide, provenienti dalla collezione di Bartolomeo III Arese, hanno in effetti a lungo goduto di un'attribuzione a Salaino (vd. anche Va.52-53; Vb.25): sono Alessandro Brison e Gaetano Cattaneo (*Perizia dei Quadri esistenti nel Palazzo dell'Eccellentissima Casa Borromeo all'Isolabella*, 6 marzo 1838; per l'inventario cfr. *Collezione Borromeo* 2011, p. 393) a restituirle al Giampietrino, ridando voce alle scritte tardo-seicentesche apposte a tergo di entrambe le tavole che ne riportano la corretta paternità. Nonostante nel corso dell'Ottocento e del Novecento la *Sofonisba* sia spesso scambiata per una Cleopatra dai commentatori e dagli storici dell'arte, la descrizione puntuale fatta da Calvi lascia perplessi. La *lectio difficilior* porterebbe a formulare due ipotesi: o Calvi non ha mai esaminato di persona il dipinto all'Isola Bella e, quindi, descrive l'opera secondo l'iconografia tipica della regina egiziana, o sta descrivendo un altro esemplare che, curiosamente, coincide perfettamente con la *Cleopatra* Kress (Samek Art Museum, Bucknell University, Lewisburg, PA, inv. K-347) di cui non si conosce la storia conservativa dalla fine del Seicento – quando la serie delle eroine Arese, di cui facevano parte la *Sofonisba* e la *Didone* Borromeo e la *Cleopatra* e la *Lucrezia* Kress (Chazen Museum of Art, University of Wisconsin-Madison, WI, inv. K-346), è smembrata – all'inizio del Novecento, quando è registrata nella collezione del marchese Costantino Guidi a Lucca. In mancanza di riscontri, però, quest'ultima ipotesi pare più una suggestione che una pista di ricerca realmente percorribile. Per le eroine Borromeo (e anche per le due Kress): C. Geddo, in *Capolavori da scoprire* 2006, pp. 200-207, n. 22; S. Buganza, in *Collezione Borromeo* 2011, pp. 138-142, n. 15a-b. Tra le opere milanesi, invece, sono ricordati il *Cristo re*, oggi a Nancy (Musée des Beaux-Arts, inv. 942; C. Geddo, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2005, p. 133; C. Gelly, in *Nancy* 2006, p. 121, n. 73), acquistato dalla Commission du Musée nel 1899, la *Santa Caterina* e l'*Abbondanza* ancora Borromeo (C. Geddo, in *Capolavori da scoprire* 2006, pp. 200-201; RINALDI 2009 pp. 245-248).

IIa.27 All'Accademia Carrara di Bergamo, dove l'opera giunge con il legato di Giacomo Carrara nel 1796, è ricordata la *Maddalena penitente* (inv. 104): ROSSI 1979, p. 98; 1988, I, pp. 150-151, n. 104; GEDDO 1994, p. 64.

IIa.28-29 In San Magno a Legnano, accanto alle tavole di Bernardino Luini (vd. Ic.47-48), Calvi menziona il polittico di cui restano gli scomparti con *San Giovanni Evangelista*, *San Giuseppe*, la cimasa con *Cristo in pietà tra due angeli* e la predella con *Storie dell'infanzia della Vergine*. Pare che Calvi veda ancora lo scomparto centrale della macchina nella chiesa, poiché registra – forse già smembrati – «tre pezzi che sembra un tempo formassero un'ancona; nel mezzo è la B^a. Vergine col Bambino, nel qual dipinto ora manca la parte inferiore; lateralmente sono intiere figure di Santi». La tavola principale, attualmente irreperibile e sostituita a causa delle pessime condizioni di conservazione da una statua raffigurante l'*Immacolata* (documentata dal 1809: GEDDO 1992, p. 80, nota 48), dovrebbe quindi essere ancora *in loco* – o almeno in San Magno – attorno alla metà dell'Ottocento quando il polittico è smembrato in occasione di alcuni restauri alla cornice (1850-1851). Come mi segnala Stefano Bruzzese, ancora a quel tempo circolava anche una *Madonna con il Bambino* sicuramente del Giampietrino, ma confusa con un Luini sulla cui storia si getta qualche spiraglio già in BRUZZESE (2014, p. 40, nota 25). Per il polittico e la sua complicata vicenda: GEDDO 1992, pp. 74, 79-80, note 45-50; C. Geddo, in *Il Cinquecento lombardo*

2000, pp. 176-178, n. III.54; G. Agosti, in *Restituzioni* 2008, p. 352; BRUZZESE 2014, pp. 37-38; cfr. anche CALVI 1863, p. 7.

Ila.30-32, 36 La prima delle due opere del Giampietrino ricordate alla Galleria Reale, sala 4 «dite des Paul Véronese», è la *Morte di Lucrezia* (inv. 239): «Lucrèce se perce le sein, demi-figure. peinte sur bois par JEAN PIETRINO en 1500. Ecole Milanaise. Haut. 0.99. Larg. 0.76» (BENNA 1855, p. 18, n. 78). Il dipinto è nuovamente – e più minuziosamente – descritto nel catalogo uscito pochi anni dopo: «Au milieu, la chaste romaine, vue de face et debout, se plonge un poignard dans le sein, en levant les yeux au ciel; par derrière, un homme âgé semble la soutenir, et deux femmes la regardent d'un air affligé. Je ne connais aucun tableau qui rende aussi exactement que celui-ci la couleur de la *Joconde* et du *Saint Jean-Baptiste* de Léonard exposés au Louvre. Lucrèce a bien l'expression d'une personne qui voit la mort imminente, et en éprouve déjà les atteintes: les deux bras se détachent parfaitement du tableau; la touche est d'une finesse, d'un fondu merveilleux; mais dans une œuvre comme celle-ci on voudrait un peu plus de noblesse dans les figures» (CALLERY 1859, p. 140, n. 78). L'opera, proveniente dalle collezioni sabaude e ricordata anche da Giorgio VASARI (1550 e 1568, v, p. 389) nella giuntina con la corretta attribuzione al Sodoma, è stata a lungo attribuita al Giampietrino, fino all'intervento di Giovanni Morelli che, nel 1860, la restituisce al pittore vercellese (MORELLI 1890, p. 168, nota b). La seconda opera menzionata, forse per un *lapsus calami*, come uno *Sposalizio di Santa Caterina* raffigura in realtà la Santa accompagnata da San Pietro Martire, come dimostrano le guide antiche della collezione che registrano un «Saint Pierre et S. Catherine» di «JEAN PIETRINO. Époque de 1500. Ecole Milanaise. Haut. 1.00. Larg. 0.82» (BENNA 1855, p. 39, n. 208; cfr. anche CALLERY 1859, p. 175, n. 208), permettendo di identificare l'opera con la inv. 140, confermata da Noemi GABRIELLI (1971, p. 134, n. 140) al Giampietrino.

Ila.37-39 Nonostante Calvi si riferisca quasi certamente al volume delle *Notizie* relativo a Leonardo da Vinci (CALVI 1869; come conferma anche la menzione in Ila.36), non è stato possibile rintracciare un passo in cui egli discorre delle opinioni di Giovanni Ambrogio Mazenta. L'esposizione relativa al *Cenacolo* nel refettorio di Santa Maria delle Grazie, comprensiva di un accenno al mastodontico lavoro dedicatogli da Giuseppe Bossi, si trova in CALVI 1869, pp. 29-33. MAZENTA (1635 circa, p. 70) riferisce, invece, come «In S. Barnaba di Milano se ne vede una minore e più fina cavata da Gio. Pedrino vivente il maestro, ma solo le teste son finite». Questo dipinto (oggi a Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 460, come cerchia di Marco d'Oggiono: M.T. Fiorio, in *Pinacoteca di Brera* 1988, pp. 361-362, n. 163; SEDINI 1989, pp. 180-181, n. 88), è acquisito da Brera nel 1810; nello stesso anno è annoverato da Giuseppe BOSSI (1810, pp. 132-134) come opera di Marco d'Oggiono per il «carattere, in ispecie delle teste». Nella «scheda dell'opera» Bossi inserisce anche un interessante profilo di Marco, tratteggiandone lo stile, una breve fortuna critica ed elencandone le opere principali. Segue poi la menzione, riportata anche da Calvi, di una «Copia di Giovanni Pedrini (15...). Nel manoscritto del Mazzenta, citato dal padre Venturi, si fa menzione d'una copia del Cenacolo di mano del Pedrini, il quale dal padre Sebastiano Resta è posto fra gli scolari del Vinci. Ignoro se esista e dove esista tale opera. Potrebbe congetturare che fosse o quella dell'Escuriale, se non fu fatta espressamente per ornare quell'edificio, o quella di San Germano, le quali da verj scrittori diconsi entrambe indeterminatamente della scuola di Leonardo» (BOSSI 1810, p. 138). A proposito della copia in Saint-Germain-l'Auxerrois a Parigi, ancora *in loco* come bottega di Cesare Magni (BANDERA BISTOLETTI 1990, pp. 194-198; FAGNART 2005, pp. 313-329; FAGNART 2009, pp. 169-172) e ammirata anche da Gian Lorenzo Bernini durante il suo soggiorno in Francia (DEL PESCO 2007, pp. 365, 394, nota 266), è descritta in BOSSI (1810, p. 139): «Copia di S. Germano in Parigi (1517 circa). il magnanimo re Francesco Valsevole voleva far segare la parete intera del Cenacolo onde trasportarla in Francia, ma non trovò chi s'incaricasse d'impresa di tanto pericolo. [...] V'ha chi attribuisce a Lodovico XII questo ardito pensiero, ma per la natura sua e per più gravi autorità storiche appartiene al Valsevole, il quale non potendolo mandare ad effetto, ordinò una copia del Cenacolo che parrebbe dover essere stata commessa ad artefice di buon nome. Essa fu da alcuni scrittori attribuita al Luino vecchio, ma non v'è intorno a ciò alcuna buona o antica autorità. Fu probabilmente portata in Parigi intorno al 1517, cioè due anni dopo che la vista dell'originale aveva acceso

tanto desiderio nell'animo del re. Ivi fu posta in san Germano d'Auxerre, e secondo il Lépicié nella sala d'unione dei fabbricieri, dove stette fino ai disordini dell'ultima rivoluzione, nel qual tempo è da credere sia stata distrutta, non trovandosene ora notizia o vestigio. Così almeno mi fu riferito da più d'uno. Si legge ricordo di questa copia nelle opere del D'Argenville, del Le Comte e d'altri molti che copiaronsi al solito a vicenda. Certo che se fosse stata di Bernardino Luino, e quindi la migliore di quante ne esistono, sembra che se ne sarebbe tenuto conto anche al tempo de' tumulti di Parigi, nel quale si pensò sempre a porre in salvo le opere importanti dell'arte; talché la sua perdita mi dà congettura della sua mediocrità».

Ila.40 La data di morte del Giampietrino, scomparso tra il 13 novembre e il 25 dicembre 1553, è scoperta piuttosto recente: GEDDO 2006, pp. 258-259.

*

Iib.1-3, 12-13 Per le menzioni di Lomazzo vd. Ila.1-2, 13-14; per Mazenta vd. Ila.37-39. Il Giampietrino è in realtà detto allievo di Leonardo anche in MAZENTA 1635 circa, p. 62. La nota di padre Resta è in calce a dei disegni della raccolta allora creduti di Leonardo: «Dirò succintamente che quando il Moro si mise in posto e pigliò moglie reduce dall'Esilio morto il Nipote fece Corte e pigliò al suo servitio Leonardo e per quel tempo che stete in Milano sino al 1500 hebbe una florida Scuola et institui un Academia che perseverò molti anni doppo la sua partenza. Li scolari noti à noi Milanesi sono i seguenti | *Leonardo* | Salai / Saviano / Cesare da Sesto / Giovanni Pedrino / Marco da Oggion / Boltraffio / ... / Eccellentissimo il conte Francesco Melzi | Raffaele et altri poi l'imitarono nelle opere» (in *I disegni del Codice Resta* 1976, pp. 266-267, nn. 12-13); cfr. anche G. Bora, in *I disegni del Codice Resta* 1976, [s.p.], n. 12-13. Il pittore è rubricato come allievo di Leonardo anche in RESTA 1707, p. 25: «Gio. Pedrino Milanese, uno di quei scolari di Leonardo da Vinci, che sempre tenne il primo stile antico».

Iib.4-11, 18-19 vd. Ila.4-12, 14-16.

Iib.9-11 In questo passaggio Calvi rettifica quanto detto in Ila.3-9, 15-16 e riporta l'attribuzione di questo ciclo a Bernardino Luini come si legge esclusivamente in LATUADA (1737, II, pp. 114-115): «Alla sinistra della stessa Cappella, ascendendo per alcuni gradini di pietra viva con atrio dipinto si trova la magnifica Sala, in cui tengono le loro radunanze i Signori Deputati della Fabbrica della Metropolitana [...]. È parimente adornata la medesima delle immagini de' quattro Evangelisti, e de' quattro Dottori della Santa Chiesa, fatte a chiaro scuro da Bernardino Lovini, il quali parimente le dipinse in fronte Maria Santissima con Gesù fra le braccia, e sopra la Porta l'effigie di Santo Ambrogio».

Iib.14-17, 20 vd. Ila.28-29. Calvi aggiunge a quanto già detto il riferimento a una tradizione risalente agli inizi del Seicento e presente in GIUSSANO (1610, II, pp. 174-177) che però non pare riferirsi tanto all'opera del Giampietrino, quanto alla storia della chiesa di San Magno a Legnano. Molti anni prima il volume di Giussano è suggerito come fonte iconografica all'amico Tommaso Gazzarrini, alla ricerca di notizie per dipingere Carlo Borromeo durante la peste (minuta di Calvi a Gazzarrini del novembre 1818, Apice, Archivio Calvi, busta 14, fascicolo 81). In questo frangente, inoltre, Calvi specifica meglio le possibili cause del pessimo stato di conservazione dello scomparto centrale del polittico di Legnano, probabile motivo della sostituzione della pala con la statua dell'*Immacolata*.

Iib.22, 29 vd. Ila.17.

Iib.24 vd. Ila.18.

Iib.25-26 vd. Ila.19-21, 34.

Iib.27-28, 30-32 vd. Ila.22-26, 35.

IIb.33 vd. IIa.27.

IIb.34-35 vd. IIa.30-32, 36.

IIb.36-38 vd. IIa.37-39.

IIb.39 vd. IIa.40.

[1r]

IIIa Giovanni Antonio Beltraffio
Pittore

¹L'Abate Lanzi si poneva in aperta contraddizione col Baldinucci asserendo che Giovan Antonio Beltraffio, gentiluomo milanese, esercitasse la pittura in quelle ore che ebbe libere da cose più serie e faceva alquanto opere in Milano e fuori, nel mentre che il Baldinucci aveva affermato che il Beltraffio fosse nelle opere dell'arte molto pratico e spedito, qualità che non avrebbe potuto ottenere senza essersi esercitato non solo nelle ore libere, ma seriamente, come di qualunque affare più importante della vita.

²Ciascuna delle parti si sarebbe ingannata parlando di lui. ³Uno, a nostro avviso, avrebbe oltrepassato i limiti del vero relativamente al modo con cui il Beltraffio diessi all'arte e la trattò, [dicendo che] di quella non conobbe l'esigenza, ché essa chiede dell'assiduità e dell'applicazione e dell'ingegno; e l'altro pose il sommo dell'arte nella pratica e speditezza, anzi che nel sapere e negli studii seri che la giovano e ne fanno il merito e l'altezza, in cui tanto erano profondi Leonardo e la sua scuola. (***)

⁴Ben è certo che Beltraffio non esercitò l'arte come professione per lui necessaria e che ebbe senz'essa mezzi onde condurre la vita indipendentemente da quei guadagni, ma è altresì certo che senza occuparsi con assiduità e con amore, e non per solo passatempo nell'ozio e nella noia della vita, non avrebbe potuto giungere a possedere l'arte della pittura e con essa la stima dei suoi concittadini e produrre opere ancora a tempi nostri tenute in sommo pregio ed anche, siccome fu asserito (***), a subentrare nell'assenza di Leonardo a dirigere l'accademia per esso fondata da Lodovico Sforza in Milano.

⁵Il Lanzi, come egli dichiarò, trasse le notizie dalla iscrizione mortuaria ad esso posta dai parenti e dagli amici (***); ma bisogna pure dire che l'autore di essa fu egli stesso in errore: credendo di adulare parenti e amici ignoranti e vanitosi e nella persuasione egli stesso che gli studii delle arti, come delle scienze, offuschino lo splendore de' natali, o che soli non solo siano in tal senso operosi quando si acquistino fra gli ozii e divertimenti nei momenti di noia. ⁶Comsì certo che ai tempi del Baldinucci poteva essere in pregio la pratica e speditezza dell'arte, che non lo era fra i discepoli ed ai tempi di Leonardo, fra quali il pregio principale consisteva nel sapere e nel buon giudizio.

⁷Giovan Antonio Beltraffio nasceva in Milano di nobile famiglia l'anno 1471. ⁸Giovinetto, quasi fanciullo, trovavasi in circostanza di prendere affezione all'arte della pittura, come è probabile accadesse la sua conoscenza di Leonardo, coltissimo pittore; cosicché, per l'amore di quella arte, dedicava quel tempo che dagli studi essenzialmente necessarij alla sua condizione, voluti dal genitore, sopravanzava.

(***) ⁹Leonardo era in Mil^o. sicuramente prima dell'anno 1487.

(***) ¹⁰Ciò si assicura dal Borsieri. ¹¹Il Sassi accettò per veridica la sua asserzione.

(***) ¹²Lanzi Storia pittor. T. IV pag. 194.

¹³L'età in cui egli si diede a questi studj, indicata nell'iscrizione stessa, quasi fanciullesca, viene infatti a combinarsi in quel tempo in cui Leonardo veniva porsì stabilmente in Milano, quale sarebbe per Beltraffio stata dalli 10. alli 12. anni all'incirca. ¹⁴Noi però nelle sue memorie, di lui non troviamo notizia prima dell'anno 1491. allora che, giunto ormai a virilità, doveva essere nell'arte già inoltrato.

¹⁵Ciò sarebbe provato, se veramente fosse come sembra, eseguito di sua mano il ritratto della duchessa Beatrice d'Este Sforza consorte di Lodovico, fatto di profilo, che conservasi in Milano con altri preziosi dipinti nella raccolta del conte [2r] Carlo di Castelbarco, che doveva essere opera anteriore all'anno 1497. ¹⁶Essa, come le prime cose di Leonardo, è ancora di una maniera non molto forte nelle ombre, né di molto rilievo, bensì dolce ed armonica, maniera dalla quale poi mai, anche dando molto effetto alli suoi dipinti, si discostava.

¹⁷Il Cesariano, suo contemporaneo, nel suo Comento, pubblicato nel 1522. a Como, lo enumerò fra quelli che avevano studiato in Roma e fra valenti dipintori +per primi+, specialmente per la sua diligente pratica e singolarmente del pingere le fisionomie. ¹⁸La qual somma precisione nell'imitazione del naturale noi possiamo credere apprese meglio che d'altri da Leonardo.

¹⁹L'andata a Roma di Beltraffio, dove già solevano, dice lo stesso Cesariano, recarsi i giovani che amavano perfezionarsi nell'arte, era forse desiderata dal Beltraffio antecedentemente quando, caduto prigioniero Lodovico M^a. a Novara, Leonardo si risolveva recarsi a Firenze, Beltraffio lo seguiva fino a Bologna; ivi noi già dissimo che subentrasse a lui per fare un dipinto votivo per G. Casio e faceva seguito con alcune altre opere.

²⁰Intorno a questo quadro fatto dal nostro Beltraffio ecco come si esprime Giorgio Vasari (***): "Dipinse il Beltraffio per la chiesa della Misericordia fuori di Bologna in tavola ad olio con gran diligenza la nostra Donna col figlio in braccio, S^t. Giovan Battista, S^t. Bastiano ignudo, ed il padrone che lo fece fare di naturale, in ginocchioni" aggiungendo essere quell'opera veramente bella, ed avervi scritto il suo nome e l'essere egli discepolo di Leonardo "ed avere Beltraffio fatte diverse altre opere, ma questa essere la migliore". ²¹Il padrone, ossia il committente dell'opera, era Girolamo Casio, figlio di un ricco abitante già de' monti vicini, ed arricchito [2v] nell'arte del gioielliere che, datosi ad affari più importanti, veniva poi da' Medici adoperato anche pei proprj assai utilmente, tanto che in premio gli davano titolo di cavaliere e facoltà di far uso de' nome del loro stesso casato.

²²Casio, in un suo viaggio nei mari di Levante, era caduto in mano ai turchi, ma sopravvenuto un naviglio veneto, era stato liberato. ²³Nel frattempo egli aveva fatto un voto alla B. Vergine ed allora determinava di attestarle pubblicamente con un dipinto più degno +...+ che potesse la grazia ricevuta.

(***) ²⁴Vita di Leonardo Vol^e. VII f^o. 69-70.

²⁵Il passaggio di Leonardo allora in Bologna sembravagli opportuno per far eseguire quell'opera, ma Leonardo era bramoso di rivedere la patria, e convien credere che, richiestone, egli in sua vece offerisse il suo discepolo.

²⁶Né altra ragione possiamo trovare per cui egli, che mai prima né dopo quest'opera metteva il suo nome e la data e che fosse discepolo di Leonardo, li mettesse in questo dipinto.

²⁷All'abolizione di quella chiesa, andava a prendere posto in quella patria Galleria; poi, destinata Bologna a far parte del regno italiano, veniva come opera d'un suo concittadino di cui era mancante ceduta a Milano col cambio di altra di consimile importanza. ²⁸Stette quindi in Milano alcuni anni, nei quali fu inciso due volte: una da Rampoldi nelle incisioni della Galleria dirette da Michele Bisi (***); l'altra da Ignazio Fumagalli in quella dei dipinti di Leonardo e della sua scuola (***). ²⁹Non molto dopo veniva quel quadro desiderato per la sua importanza storica per la Galleria nazionale di Parigi, ora del Louvre, e ottenevalo mediante un altro cambio.

³⁰Come fosse composto il quadro di Beltraffio in Bologna lo rileviamo dalla descrizione che ne faceva il Vasari, che non lascia dubitare che fosse stato visto dal medesimo, onde poco aggiungeremo per indicarne lo stato presente, al tutto corrispondente alle due incisioni che ne abbiamo.

[3r] ³¹Girolamo Casio, nel quadro ora a Parigi, in abito nero, longo e cavaleresco, sta inginocchiato innanzi alla Vergine dalla parte destra e tiene colla sinistra mano il Bambino che sembra pure per accoglierne gli omaggi, mentre alla destra, collocato sulla estremità del quadro di modo che tiene fuori d'esso non solo il piede e la gamba, ma pur buona parte della coscia, sta il padre suo in abito pur nero, in ginocchio, colle mani giunte da cui sta appesa la berretta ed ha il capo circondato da una corona di lauro. ³²Dietro, a sinistra guardando, vedesi S^t. Giovanni Batta; a destra, S^t. Sebastiano; un piccolo angioletto è in alto nel mezzo del quadro. ³³Sarebbe in questo così presentato Girolamo Casio che, in mezzo a gli affari, aveva trovato tempo di scrivere alcune rime e pubblicarle in patria che, sebbene un pochino inferiori nel merito di quelle del cantore di Laura, non di meno gli avevano ottenuto, come che al cantore di Laura, l'onore di esservi incoronato d'alloro. ³⁴Questa corona pare dovrebbe indicare quello che, caro ai Medici di Firenze, era stato per breve tempo schiavo dei Turchi e aveva commesso il dipinto.

³⁵Ma, nel mentre il Vasari parla di un Casio a' piedi di Gesù Bambino, noi qui ne abbiamo due e l'uno collocato quasi fuori dal quadro, coprendo [ciò] nonostante buona parte del S^t. Sebastiano. ³⁶Questa figura, che sembra posta sopra un altro precedente dipinto, lo sbirciare degli occhi della Madonna per favorirlo di un suo sguardo, come lo storpiamento della mano che fa il bambino a riguardo del medesimo, tutte queste cose noi non possiamo tenerle per opera del Beltraffio. ³⁷La mancanza poi dell'iscrizione in cui si diceva autore del quadro e discepolo di Leonardo, che più non si trovava quando venne portato in Milano, [3v] come risulta dalle due incisioni e dalle precedenti illustrazioni, ne accertano che questo dipinto venne, forse per ragioni della famiglia del donatore, barbaramente manomesso [rispetto] a quello [che] il Vasari lo vedeva fatto con molta diligenza e veramente bello e la migliore opera di Beltraffio. ³⁸Un altro consimile quadro dava inciso il

Fumagalli che l'illustraz^e. dice fatto fare da un Oldrado da Ponte; ivi vedesi un solo supplicante, meglio disegnato il S^t. Sebastiano, meno qualche varietà dell'abito +punto+ che nel colore.³⁹ Le altre storpiature del quadro di Bologna sono evitate.⁴⁰ Se questa non fu replica fatta dal Beltraffio ma imitazione, fu fatta da +tale+ che ha sicuramente migliorato e mantenuto l'originale nel primitivo stato.

⁴¹Fatto in Bologna il quadro pel Casio, non si lasciava sì presto partire, ma era incaricato d'altra opera.⁴² Nella galleria Marescalchi pochi anni fa si vedeva il rit[r]atto di una gentildonna che crediamo di quella famiglia. *manicula*⁴³ Nella sala già del Podestà un bellissimo Bambino Gesù del medesimo Beltraffio, così che della maniera del maestro, cui già molti lo attribuivano.

⁴⁴Condotti a fine in Bologna i commessili lavori, pareva naturale il supporre che egli andasse a raggiunge[re] in Firenze il suo maestro ma, sapesse che in quel tempo anch'egli ne fosse partito, diverso partito prendeva il Beltraffio.

⁴⁵Noi sappiamo che, +forse chiamato+, che egli nell'8ttobre dell'anno 1502. era tornato in Milano.

[4r] ⁴⁶Pensavano in quel tempo i fabbricieri della chiesa di S^t. Satiro di erigere una apposita cappella dove collocare onorevolmente le reliquie di S^t. Barbara e perciò, fra le altre cose, stabiliva[no] che in dipinto sull'altare fosse posta la sua immagine, fatto [da] pennello valente in accordo colle altre opere d'arte fattevi dal Fossano, dal Bramante, e dal Caradosso.⁴⁷ E, nel giorno 27 8bre suddetto anno, la Fabbriceria decretava che l'incarico fosse affidato a Gio. Antonio Beltraffio. (***)

⁴⁸L'opera da lui fu lodevolmente eseguita.⁴⁹ L'esistenza sua venne specialmente [notata] nella visita arcivescovile che nell'anno 1568. faceva di quella chiesa il cardinale mitrato Carlo Borromeo.⁵⁰ Questo dipinto ricordiamo di aver veduto nella nostra prima giovinezza appeso entro la sacristia, forse levato dall'altare quando un secolo prima e più si sostituirono ai dipinti affresco del Fossano, i quadri ad olio d'un Federico Bianchi, di un Incino e di un Perona (***)

(***) ⁵¹Arch^o. del F. di Rel.

Nel Capitolo di S^t. Satiro 27. 8bre del Priore e Scolari si conclude darsi a dipingere al pittore maestro Io. Ant^o. Beltraffio di Mil^o. in tavola una figura di S^{ta}. Barbara per essere posta all'altare di questa Santa; a detta conchiusura erano presenti:

Gasparo Codega

Lelio de Valli

Agostino Brasco

Filippo de Rainoldi Preside

(***) ⁵²Questo del Perona venne fatto fare a sue spese da uno di mia famiglia preposto e arciprete di S^t. Tommaso in Terra mala.

⁵³A quel tempo Beltraffio (nel 1503) era tenuto fra migliori dell'arte; il Consiglio della fabbrica del Duomo lo invitava affinché nel g.no 10 agosto intervenisse ad un congresso che doveva in appello far da scelta definitiva del modello secondo il quale era a costruirsi la porta all'ingresso che era a capo del braccio aquilonare di quel tempio. (***)

⁵⁴Altra delle cure, non ultimo, dal Beltraffio presa dopo il suo ritorno in patria era stata quella di conoscere lo stato dell'Accademia fondata dal suo maestro colla protezione del duca Lodovico Sforza. ⁵⁵Colla sua caduta erano il direttore e i discepoli andati dispersi. ⁵⁶Sembra che Beltraffio li raccogliesse intorno a sé e n'avvivasse alme[no] [4v] di quel grande e la stima e l'amore, onde fu tenuto da molti a lui successo nella scuola stessa (***)

⁵⁷Richiamato poi Leonardo da Lodovico XII di Francia, che lo desiderava in qualità di pittore e specialmente in quella d'ingegnere idraulico egli non più +... delle sue ...+ par che al Beltraffio lasciasse tali cure.

⁵⁸Di quel tempo noi pensiamo possa essere il bellissimo ritratto che conservasi nella Pinacoteca Ambrosiana che si crede dell'amico di Leonardo Marco Antonio della Torre, medico e professore d'anatomia in Pavia, che faceva a Leonardo per que' studj le preparazioni opportune.

⁵⁹Ritratto che per lucidezza del colore e per il disegno della testa è una delle più belle opere dell'arte.

⁶⁰In quella stessa galleria vedesi pure una Nostra Donna, mezza figura di grandezza circa un terzo del naturale col Bambino in braccio e una figurina indietro, bon disegno, con belle pieghe, che si giudica opera egualmente della sua maniera più nitida e pregiata; belle pieghe, e bon disegno.

⁶¹Un'opera pure di quel tempo teniamo un ritratto di donna [***] che ancora si conserva nella famiglia de' marchesi Isimbaldi, opera per la sua bellezza veramente notabile.

(***) ⁶²pag. 92 = 1503. 26. Giugno

Invitati dalla Fabbrica del Duomo per giudicare della Porta Aquilonare:

Dominus Girol^o. Cittadino

Dominus Susanna

Dom. Luchinus Clivatus

}

Magister Ioannes Ant^o. Boltraffius

Io Ant^{us}. De Serenius

}

Pictores

egregi

Mag. Matteus Castoldus

Azinus de Lecco

}

Sculptores

(***) ⁶³Borsieri, e Sassi dietro lui, ciò asserivano; mancando di documenti non riferiamo queste notizie che come una probabilità.

⁶⁴Poco tempo dopo (1512), col favore degli Alleati, Massimiliano Sforza rimettevasi in Milano ove era accolto con molto favore e proclamato signore e duca. ⁶⁵Ma non passò molto che Leonardo non fu contento del governo del duca Massimiliano, né ormai potendo sperare nelle promesse di Lodovico di Francia determinava di recarsi a Roma dove sul trono pontificio era salito il cardinale Giovanni della famiglia Medici delle belle arti fautrice. ⁶⁶E Beltraffio con alcuni altri suoi discepoli prendevano ad accompagnarlo. ⁶⁷Abbiamo nella vita del loro maestro detto di questa andata e come non vi trovava bastanti ragioni per trattenersi a lungo. ⁶⁸In Roma è qualche ritratto che credesi di Leonardo e noi incliniamo a crederlo di Beltraffio, ma non per questo la sua dimora in quella città continuò a lungo, ma partisise prima del suo maestro.

[5r] ⁶⁹Poco tempo dopo Leonardo, giunto a Milano, ve lo trovava ma poi, da lui, partendo per [la] Francia nel gennajo 1516, accomiatandosi dal suo amato discepolo, mai più pensava ch'esso, ancora in bella virilità, dovesse perderlo.

⁷⁰Nel mese di giugno di quello stesso anno non era più. ⁷¹Assalito da febre indomabile, il g.no 15^{mo}. dell'anno 1516. lasciava l'arte, gli amici, ed i parenti. ⁷²Essi gli posero una lapide nella cripta della chiesa di S^t. Paolo in Compito, nel[la] cui parrocchia abitava, che, trovata dal c^f. de Pagave, fu assai dopo raccolta nel magazzino di Brera, recentemente ordinata a museo e diretta da una società di intelligenti cittadini, benemerita di simili studj.

⁷³Le notizie che si dessero da questa lapide, dobbiamo notare, non sono concordanti con la nota del libro necrologico civico cui, come scritto in giornate, noi crediamo meritevole di maggior fede. ⁷⁴La prima lo direbbe vissuto anni 45., quindi nato nel 1471., mentre l'altro lo direbbe vissuto anni 49, quindi nato nel 1467.

(***) ⁷⁵Verif^e.

MDXI XVI
Parocchia S^{ti}. Pauli in Compedo
Die dominico quitodecimo mensis junii
Dom^s. Io. Antonius Beltraphius annorum 45 ex
Iter feb. 13: dierum sine signis suspictis
Iud. med. Scipionis Vergij

Io. Antonio Beltraffio
et consilii et morum
gravitate suis civibus
gratiss^o., propinquoires
amici desiderio aegre
temperantes p.
vixit ann. XXXXVIII
Pictura ad quam puerum sors
Detulerat studio inter seria
Non abstinuit, nec si quid
Effinxit animasse opus
Minusquam simulasse
visus est
MDXVI

⁷⁶Varie opere lasciava Giovan Antonio Beltraffio da noi finora non indicate per non sapere nemmeno per un dipresso in qual epoca della sua vita siano state eseguite, che sono parte in Milano, parte nelle gallerie dell'alta Italia, ed alcune in altre principali gallerie d'Europa.

⁷⁷Uno, rappresentante una Nostra Donna col Bambino, era in casa del principe Belgioso in principio di questo secolo (***). ⁷⁸Nella raccolta de m.si Triulzi un ritratto del Maresciallo Trivulzio si trova come di Beltraffio; come Beltraffio quello rappresentante il duca Massimiliano...

⁷⁹[***] Il ragioniere Gio. Bossi possiede un ritratto del cardinale Terzago, che mostra per opera del Beltraffio. ⁸⁰Egli sta colla faccia [5v] di profilo: per essere opera certa di lui si direbbe la sua maniera ha un pochino troppo del rafaellesco.

⁸¹Nella Galleria Isola Bella Borromeo, del Verbano, è un bel ritratto in busto di donna: la sua testa di profilo è di mirabile bellezza.

⁸²In Brescia [***] la Galleria Erizzo Maffei ora Fenaroli, ridotta non molta consistenza, vanta tuttora un bellissimo ritratto femminile, riccamente vestito con catena d'oro al collo, lavoro di rara imitazione.

⁸³Presso Bergamo, nella Galler[i]a della Crocetta del conte Lochis, vedevasi un dipinto in tavola di forma rotonda d'once 12. milⁱ. e del diametro pari a metri 00,30, giudicato per opera certissima di Beltraffio; è però tenuta in molto pregio.

⁸⁴Nella Regia Galleria di Torino si ritiene opera del nostro dipintore uno Sposalizio di Santa Caterina sopra tavola, così pure un Padre Eterno fra cori angelici con avanti, in atto di adorazione, un frate ed un vescovo, dipinto di molto bellezza. ⁸⁵Un terzo dipinto del succennato pittore, una S^{ta}. Caterina in adorazione di Gesù. (***)

⁸⁶Una Sacra Famiglia è tenuto pur di Beltraffio nel Museo di Berlino. ⁸⁷Altro dipinto è in Inghilterra presso Lord Nordwich, ed un altro nel castello di Blenheim.

⁸⁸A.F. Rio enumera ancora quattro o cinque suoi ritratti sparsi nelle gallerie d'Europa, tenuti in molto pregio, come opera di chi nell'arte de' ritratti specialmente era valentissimo.

[6r]

[6v]

⁸⁹Giovan Ant^o. Beltraffio

(***) ⁹⁰Verif^e.

(***) ⁹¹Vedi il precedente scritto di +catalogo+ stampato.

(***) ⁹²Galeria Reale di Torino, catalogo di Carlo Benna sottoispett^e. della stessa.

[1r]

IIIb Giovanni Antonio Beltraffio

Pittore

¹L'abate Lanzi si poneva in aperta contraddizione col Baldinucci asserendo che Gio. Antonio Beltraffio, gentiluomo milanese, esercitasse la pittura in quelle ore che ebbe libere da cose più serie e faceva alquanto opere in Milano e fuori, nel mentre che il Baldinucci aveva affermato che il Beltraffio fosse nelle opere dell'arte molto pratico e spedito.

²Ciascuna delle due parti, a nostro avviso, ha oltrepassato i confini del vero coll'esagerazione relativamente al modo con cui il Beltraffio trattava l'arte e falsò di lui le condizioni e i bisogni. ³È certo che Beltraffio non esercitò l'arte come professione per lui necessaria e che ebbe mezzi onde condurre la vita indipendentemente dai guadagni dell'arte, ma è altresì certo che, senza occuparsi seriamente e per lungo tempo come richiedere può qualunque affare più importante della vita, neppure operando per solo passatempo avrebbe potuto giungere a possedere l'arte della pittura e +...+ al punto di ottenere piena stima da suoi concittadini e produrre opere ancora ai tempi nostri tenute in sommo pregio e forse anche, come fu asserito (***), subentrare nell'assenza di Leonardo nella direzione dell'Accademia [da] Leonardo coll'appoggio di Lodovico M^a. fondata in Milano.

⁴Il Lanzi, come egli dichiara, tolse tali notizie dalla iscrizione mortuaria che ad esso fu posta [1v] da parenti e dagli amici (***), ma bisogna pur dire che l'autore dell'iscrizione errò, credendo di adulare i parenti ignoranti e vanitosi e persuasi che lo studio delle arti liberali, come delle scienze, offuschino lo splendore de' natali e che, siccome piacevoli, si possono acquistare fra gli ozii e i divertimenti nei momenti di noia. ⁵Come è certo che, se ai tempi del Baldinucci poteva essere singolarmente in pregio la pratica e la speditezza nell'arte, non lo era al tempo e fra discepoli di Leonardo, fra i quali il pregio principale consisteva nel sapere e nel giudizio relativo.

⁶Giovanni Antonio Beltraffio nasceva di notevole famiglia in Milano l'anno 1471 (***). ⁷Giovinetto, quasi fanciullo trovavasi in circostanze di prendere affezione all'arte della pittura, che è probabile fosse la conoscenza di uomo assai valente, altissimo ed eloquente dipintore come era Leonardo da Vinci, così che egli ad essa dedicava quel tempo che dagli studi essenzialmente necessarij alla sua condizione gli avanzava.

⁸+Perciò+ ciò che noi crediamo che +non poteva+

(***) ⁹Lo asseriscono il Borsieri e il Sassi.

(***) ¹⁰Storia Pittor. T. IV. pag. 194

(***) ¹¹Noi stiamo al Necrologio civico naturalmente scritto in giornata, e non all'iscrizione che differisce di qualche anno. ¹²Vedi in fine.

¹³L'età in cui egli si diede a questi studi dell'arte, indicata nell'iscrizione sud., fanciullesca viene difatti a combinare con quel tempo in cui Leonardo veniva da porsi stabilmente in Milano (***) che sarebbe quand'egli aveva da 12. a 13. anni all'incirca. ¹⁴Noi però di lui non troviamo nelle sue memorie notizia prima dell'anno 1491. allora che, giunto ormai a virilità, doveva essere pur anche già nell'arte inoltrato.

¹⁵Se veramente, come sembra, fosse eseguito di sua mano e dal naturale il ritratto della duchessa Beatrice Sforza consorte di Ludovico, fatto di profilo, [2r] che conservasi in Milano con altri preziosi dipinti nella raccolta del conte Carlo di Castelbarco, doveva essere eseguito assai prima dell'anno 1497 (***). ¹⁶Esso ha, come le prime cose di Leonardo, una maniera di ombre non molto forte, né di molto rilievo, bensì dolce ed armonica, maniera che conservò poi sempre, anche dando ad essa molto effetto.

¹⁷Il Cesariano suo contemporaneo lo enumera fra coloro che avevano studiato in Roma e fra i valenti specialmente in riguardo a cogliere le somiglianze degli individui (***)

¹⁸La somma precisione nell'imitazione del naturale noi possiamo ben credere apprese da Leonardo. ¹⁹La sua andata a Roma forse era divisata quando prese a seguirlo, partendo Leonardo da Milano per Firenze, e già sappiamo come il +n.o+ Beltraffio si fermasse poi in Bologna, dove eseguiva una opera, supplendo forse un incarico che si voleva dare al suo maestro.

²⁰Circa l'opera che allora fece in Bologna, il Vasari ne discorre in questo modo; egli dice: "dipinse, *Beltraffio* per la chiesa della Misericordia fuori di Bologna in una tavola ad olio con gran diligenza la nostra donna col figlio in braccio, S^t. Gio. Battista, e S^t. Bastiano ignudo, ed il padrone che lo fece fare, di naturale, in ginocchioni" aggiungendo essere quell'opera veramente [2v] bella ed avervi scritto il suo nome e l'essere egli discepolo di Leonardo; ed avere Beltraffio fatte diverse altre opere ma questa "essere la migliore" (2).

(***) ²¹Notiz^e. di Leonardo in questo vol^o.

(***) ²²È troppo noto che fu quello di sua morte.

(***) ²³Libro III p. 49.

(2) ²⁴Vasari, Vita di Leonardo pag. 69. 70.

²⁵Il padrone, ossia il committente dell'opera, era Giovanni Casio figlio di un abitante dei vicini monti arricchito come gio[i]elliere che, dandosi ad affari più importanti, veniva poi dai Medici di Firenze adoperato pei proprj assai utilmente, tanto che in premio avevagli dato titolo di cavaliere e facoltà di far uso del nome del loro stesso Casato. ²⁶Casio, in un suo viaggio nel Levante, era stato fatto schiavo dei Turchi ma, sopravvenuto un legno veneto, ne era stato liberato. ²⁷Nel frattempo egli aveva fatto voto alla B. Vergine e voleva con un bel dipinto attestarne pubblicamente la grazia ricevuta. ²⁸Il passaggio per Bologna allora di Leonardo deve essergli paruto opportuno, ma siccome Leonardo premeva pure di presto rivedere la patria, convien credere che offerisse in sua vece come suo discepolo il Beltraffio; ned altra ragione vedressimo d'aver dichiarato nell'iscrizione fattavi del suo nome, avervi raggiunto d'essere discepolo di Leonardo, cosa che non aveva fatto per lo innanzi né fece mai dipoi in alcun dipinto.

²⁹Come fosse composto il quadro di Beltraffio in Bologna lo vedemmo dal Vasari. ³⁰All'abolizione di quella chiesa, quel dipinto andava a prender parte in quella pubblica galleria; poi Bologna, unita a Milano nel regno Italiano, cedeva poi alla Galleria della capitale quel dipinto del suo concittadino in cambio di altri dipinti. ³¹Per ciò esso stette in Milano alcuni anni nei quali era inciso due volte: una si trova [3r] nella raccolta di tutte le opere incise contenute in quella Pinacoteca. ³²L'altra da Ignazio Fumagalli in quella di tutti i dipinti di Leonardo e della sua scuola (***). ³³Non molto dopo questa pala fu desiderata per la sua importanza storica dalla Galleria Nazionale di Parigi, ora detta del Louvre, e l'ottenne mediante quel compenso di quadri che essa credette di dare. ³⁴Onde poco aggiungeremo per indicare il suo stato presente. ³⁵Giovanni Casio v'è in abito lungo, nero e cavaleresco, inginocchiato a destra della B. Vergine che tiene dalla parte sinistra il Bambino che ne riceve gli omagi; dalla sinistra, collocato sull'estremità del quadro, di modo che tiene fuori d'esso non solo le gambe ed i piedi, ma buona parte delle cosce, sta il padre Giacomo in abito corto, colle mani giunte entro la berretta che vi sta appesa. ³⁶In capo ha una corona di lauro e dietro, a destra, un S^t. Giovanni, a sinistra S^t. Bastiano. ³⁷Girolamo Casio, in mezzo agli affari, aveva trovato tempo di scrivere alcune rime che pubblicava in patria e, sebbene un pochino indietro nel merito di quelle del cantore di Laura, trovandosi in Roma, ove doveva per sé e per i Medici trattare affari bancarj, otteneva di esserne incoronato; questa corona pare dovrebbe indicare il figlio, inginocchiato presso la Vergine, come quello che caro ai Medici era il più potente dei Casii, che era stato pure un momento schiavo dei Turchi, e che infine aveva commesso il quadro. ³⁸Ma, nel mentre che il Vasari parla di un Casio ai piedi di Gesù Bambino, qui ne abbiamo due, e l'uno collocato quasi fuori di esso quadro, in luogo da coprire buona parte del S^t. Sebastiano.

(***) ³⁹Quella prima è diretta da Michele Bisi ambedue rimaste incomplete.

⁴⁰Ora, questa figura, che pur [3v] sembra messa sopra un precedente dipinto, e la mancanza di tutta l'iscrizione indicata dal Lomazzo sono diversità che crediamo introdotte nel dipinto posteriormente, dopo che fu veduto dal Vasari; e lo sbirciare che fa cogli occhi la Madonna (***) per mostrarsi benigna verso il Casio aggiunto, come lo storpiare della mano che fa colla sinistra il Bambino per la stessa ragione. ⁴¹Tutte queste cose noi non possiamo tenerle di Beltraffio, del discepolo di Leonardo, in un dipinto detto opera dal Vasari fatta con molta diligenza, veramente bella e la migliore pure delle opere di Beltraffio (***)

⁴²Lo stesso Fumagalli un'altra consimile composizione ne dava incisa (***) insieme colla sua illustrazione e dichiarandola tolta da un'altra opera del Beltraffio, già esistente in Lodi. ⁴³Nella illustrazione egli diceva essere il quadro stato fatto eseguire da un Oldrato da Ponte; esso vi sta inginocchiato a destra della B. Vergine, ad un di presso come nel quadro di Bologna, meno qualche piccola diversità nell'abito e nella testa del supplicante. ⁴⁴Il S^t. Sebastiano legato all'albero è meglio atteggiato e la persona del secondo supplicante, lontano e quasi fuori del dipinto, manca al tutto. ⁴⁵Se questa fu una replica del suo quadro fatto successivamente, lo migliorava nel S^t. Sebastiano e nel gruppo della Madonna col Bambino e anche nella composizione generale, ed escluso il secondo divoto.

⁴⁶In Bologna, nella galleria Marescalchi, è il ritratto di una gentildonna, che crediamo di quella famiglia, che dimostra che l'ordinazione del dipinto per la chiesa della Misericordia non era rimasta sola. ⁴⁷Condotte a fine che egli ebbe le opere ond'era incaricato, [4r] è facile supporre che si recasse a raggiungere il suo maestro in Firenze. ⁴⁸Forse allora aveva cominciato il suo cartone di S^{ta}. Anna. ⁴⁹Noi crediamo che però non vi si fermasse ed allora solo potesse essersi recato a Roma, dove il Cesariano lo dice andato come allora i giovani che volevano perfezionarsi nelle arti usavano di recarsi. ⁵⁰Forse, viste che ebbe le fabbriche e le statue che a que' tempi si andavano disotteran[d]o, diede opera ad alcuni di quei dipinti leonardeschi che sono in Roma e, talora incerti del vero autore, si attribuiscono a Leonardo; e sarei quasi per credere che di sua mano fosse il ritratto della regina Giovanna. ⁵¹Trattenendosi già in Roma, visti i suoi contorni, tornava il Beltraffio in patria. ⁵²Poco dopo, quando dalla fabbriceria di S^t. Satiro si pensava di erigere un'apposita cappella dove collocare onorevolmente la reliquia di S^{ta}. Barbara e, fra le altre cose, si stabiliva che sull'altare si rappresentasse quella Santa in un dipinto che stessee in accordo colle altre opere d'arte postevi dal Fossano, dal Caradosso e da Bramante Urbinate, che vi avevano diretto la sacristia. ⁵³Nel giorno 27. di ottobre del 1502. essa Fabbriceria decretava che l'incarico fosse dato al +loro+ Gio. Antonio Beltraffio.

(***) ⁵⁴Questo è indicato anche nell'illustrazione che accompagna la incisione di Bisi.

⁵⁵L'opera era da lui lodevolmente eseguita e funne specialmente notata l'esistenza nella visita arcivescovile che nel 1568 faceva di quella chiesa l'arcivescovo Carlo Borromeo. ⁵⁶Questo dipinto ricordiamo noi d'aver veduto nella prima giovinezza nella sacristia [4v] di essa chiesa, forse stata levata dall'altare quando, un secolo prima circa, si sostituivano i quadri [con quelli] di un +...+, di un Porta, di un Perona ed altri simili, e si dava di bianco a quelli del Borgognone che ora in piccola parte furono richiamati in luce. (***)

⁵⁷A quel tempo di Beltraffio (1503), tenuto fra migliori nell'arte, s'invitava dal consiglio della Fabbrica del Duomo perché intervenisse a 10. d'agosto per giudicare quasi in appello per la scelta che definitivamente dovevasi fare del modello secondo il quale costruirsi la porta all'ingresso che era a capo del braccio aquilonare del duomo (2).

⁵⁸Altra delle prime cure del Beltraffio poi ch'era tornato in patria era stato di rivedere l'accademia fondata dal suo maestro. ⁵⁹Era ad essa mancato il maestro e l'appoggio, colla caduta di Lodovico; e non ostante pare che l'amore che Beltraffio v'aveva, lo chiamasse spesso, così che si tenne che fosse successo a Leonardo nella direzione della medesima (***)

⁶⁰Richiamato poi Leonardo in Milano da Lodovico XII di Francia specialmente come ingegnere idraulico, allo scopo di togliere alla città le inondazioni cagionate dal Navilio di Gazzano e per condurre ad effetto il progetto di quello della Martesana (1507). ⁶¹Beltraffio non è a dirsi quanto dovesse esserne pago e come lo cercasse ancora di consigli e prendesse nuove opere. ⁶²Di quel tempo noi crederemmo quasi il bellissimo ritratto che conservasi nella Biblioteca Ambrosiana, che la fama dice rappresentante l'amico di Leonardo Marco Antonio della Torre professore d'anatomia in Pavia, col quale Leonardo faceva le preparazioni e gli studj d'anatomia; esso per il colorito, per la lucidezza, e pel disegno specialmente [5r] della testa è veramente una delle opere più belle dell'arte. ⁶³È in quella stessa Galleria pure una Nostra Donna di grandezza poco men circa d'un terzo del naturale col suo Bambino, della sua maniera più lucida e pregiata.

(***) ⁶⁴Uno di mia famiglia a sue spese faceva ornare la cappella e porre la pala del Perona capp. di S^t. Filippo Neri che vedesi ancora nella mia famiglia l'abbozzetto.

(2) ⁶⁵Gli altri allora aggiunti erano i seguenti:

Dominicus Hieronimus Cittadinus

Dominicus Susanna

Dom. Luchinus Clivatus

Mag. Ioanes Antonius Beltraffius

Mag. Ioanes Ant. De Serenius

}

Pictores egregi

Mag. Matteus Castoldus

Mag. Azinus de Lecco

}

Sculptores

(***) ⁶⁶Il Borsieri, ed il Sassi dietro lo stesso, lo asserirono; noi non conosciamo i documenti onde fossero queste notizie che noi esponiamo, traendole dalle probabilità.

⁶⁷Poco dopo quel tempo (1512), ricondottosi Massimiliano Sforza col favore degli alleati in Milano, era accolto tra feste ed allegrie. ⁶⁸Un ritratto di Massimiliano nella Galleria Triulzi non può esser fatto che in quel tempo che visse in Milano in tale qualità e Beltraffio par che di quel duca facesse un ritratto (***). ⁶⁹Ma passò poco tempo che Leonardo non fu per nulla contento del nuovo governo né ormai più potendo sperare nell'adempimento delle promesse del re francese, determinava di recarsi a Roma, dove al principio [del] 1514 al soglio pontificio era salito un cardinale della famiglia Medici tanto delle arti belle fautrice; e Beltraffio era fra que' discepoli che prendevano ad accompagnarlo. ⁷⁰Facemmo già discorso di quel viaggio parlando di Leonardo stesso, ed abbiamo pur veduto come egli non molto si trattenesse in quella città. ⁷¹Beltraffio rileviamo però che tornava in patria prima che Leonardo partisse da Roma.

⁷²Anzi, quando dipoi Leonardo ritornava in Milano *non* doveva trovarvi l'amato discepolo, né, ripartendo per la Francia al seguito di Francesco, dargli l'ultimo abbraccio. ⁷³Beltraffio nel giugno di quell'anno 1516. non era più. ⁷⁴Assalito egli da febre indomabile, il giorno 16. di quel mese lasciava l'arte, i parenti e gli amici; essi gli posero una lapide nella cripta della chiesa di S.^t. Paolo nella cui parrocchia abi- [5v] tava e che, alla soppressione di quella chiesa, fu raccolta nel magazzino di Brera ed ora ordinato a museo e diretto da una commissione archeologica che il governo, eccitato dall'esempio di una società di cittadini studiosi formatasi allora (1862), erigeva e nominava le persone che la compongono.

⁷⁵Le notizie che si desumono da questa lapide però non sono in tutte le sue parti concordanti con quelle contenute nell'articolo del Necrologio civico, al quale noi diamo maggior fede, come scritto in giornate. ⁷⁶La prima lo direbbe morto nel 1516 e vissuto d'anni 49., mentre l'articolo necrologico lo dice morto di anni 45. e però sarebbe nato nel 1471. non nel 1467.

⁷⁷Diverse opere lasciava il Beltraffio da noi finora non accennate, e delle quali non sappiamo nemmeno per un dipresso indicare l'epoca in cui furono eseguite, che sono parte in Milano ed in altre gallerie dell'alta Italia.

⁷⁸In Milano, nella casa de' marchesi Isimbaldi, vedesi un bel ritratto ora ora messo in luce che dovrebbe appartenere a persona di quella famiglia. ⁷⁹Due ritratti si tengono come a lui attinenti nella galleria de marchesi Triulzi.

⁸⁰Nella galleria dell'Isola Bella Borromeo sul Verbano è un bel ritratto di donna in busto, la cui testa in profilo è mirabilmente disegnato.

⁸¹In Brescia, la galleria Erizzo-Maffei ora Fenaroli, ridotta a non molta estensione, vanta tuttora un bellissimo ritratto femminile, riccamente vestito con catena d'oro al collo di mirabile imitazione.

⁸²Presso Bergamo nella galleria della Crocetta già del

(***) ⁸³vedi il mio giudizio nella vita di Leonardo.

[1r]

IIIc ¹villico. ²L'iscrizione indicata tanto specialmente dal Vasari non ci esiste più; quest'opera di lui detta veramente bella non è tale; noi diremo francamente il nostro parere. ³Non crediamo che il quadro sia quale fu eseguito dal Beltraffio e quale lo vide il Vasari. ⁴Questo dipinto, che del resto nello stile più s'accosta alla maniera di Leonardo, è stato manomesso: l'iscrizione fu tolta insieme ad un poco di tela; il volto, gli occhi della Vergine contorti; la mano manca del Bambino guasta[ta] un poco anch'essa; il Casio padre per intero introdotto colla corona del figlio in capo, [***] ancora in attitudine da villico, situato in limine e fuori quasi del quadro, per coprir meno che si poteva la figura di S^t. Sebastiano. ⁵Si opporrà che non si conosce ragione od interesse per questa aggiunta; ma pei nipoti bastò forse dare qualche importanza all'avo. ⁶Ad ogni modo, tali sconciature erano fatte da qualche secolo. ⁷Nell'incisione del Fumagalli, fatta appena il quadro fu in Milano, si rileva il Casio con tale atteggiamento.

⁸Pare che il Beltraffio in quell'occasione avesse anche l'incarico di fare un ritratto di una signora della famiglia Marescalchi, dacché nella galleria di quella famiglia vi è un ritratto d'una signora cui +la portò ...+ un suo +confidente+.

⁹L'anno seguente par che Beltraffio dovesse seguire il suo viaggio a Roma.

¹⁰Noi di questo sgraziatamente nulla potemmo +conoscere+.

¹¹Il Borsieri (***) e il Sassi, sebbene non conosciamo su quali testimonianze, assicurano che il Beltraffio subentrasse Leonardo a dirigere la da lui coll'appoggio del duca Lodovico fondata Accademia. ¹²Avvi però molta probabilità: egli, +provetto+ nell'arte, fra discepoli poteva essere il più opportuno ed amoroso dell'arte [e] sobbarcarsi più facilmente d'ogni altro a questo peso.

¹³Ora, senza renderci responsabili di quanto sa far l'arte moderna di restauratori e contraffattori di quadri, +omini+ troppo addentro in queste frodi, non vogliamo passar oltre senza far parola di un altro quadro consimile nell'argomento a quello di Bologna, che fu dato egualmente inciso dal Fuma[galli] [1v] aggiungendo nella illustrazione che il dipinto era stato in Lodi e il committente del quadro uno della famiglia Odrato, senza indicarne alcun +fatto+, ed allora posseduto da un negoziante di quadri in Milano. ¹⁴Il gruppo della Madonna col Putto, toltone la sconciatura, era simile a quello di Parigi, il divoto inginocchiato solo più giovane, acconciato in meglio il S^t. Sebastiano; dalla stampa sembra che l'originale fosse più condotto che l'altro.

(***) ¹⁵Ignazio Fumagalli con questa incisione s'acquistò più merito che poi come segretario dell'Accademia, dove abusò del suo posto per dar giudizio ingiusto e favorire cessioni di quadri, e cambi dannosi alla stessa.

(***) ¹⁶Seguito del Moriggia

¹⁷Il Beltraffio si mostrava simile che nel ritratto di Beatrice per la maniera, delicato nelle ombre, nel rilievo più debole e +di scopo+ generale, in un'opera che noi vedemmo sono molti anni nella sacristia di S^t. Satiro; era questa un dipinto rappresentante S^{ta}. Barbara che dipoi, scorsi alcuni anni, da noi cercato, non si trovò il quadro né alcun indizio di esso.

¹⁸Noi dell'esistenza di questo trovammo bensì notizia nell'Archivio del Fondo di Religione in un documento che lo riguarda. ¹⁹I fabbricieri di quella chiesa nel 1502 +...nati+ fra loro il g.no 27. di 8bre (***), determinavano di adornare una apposita cappella per collocarvi le ceneri di S^{ta}. Barbara, che un rettore aveva legate già molto prima a quella chiesa, in modo che fosse corrispondente al rimanente di quel tempio, arricchito della sacristia di Bramante e delle stupende dipinture del Fossano; ed a quest'uopo sceglievano il Beltraffio come pittore di molto grido ed eccellente.

²⁰Questo quadro fu dal Beltraffio eseguito e veduto in quella cappella dall'arcivescovo Carlo Borromeo quando, nel 1568, vi faceva la sua visita di prammatica.

²¹Beltraffio pare che, godendo della pubblica opinione, fosse occupato con qualche affare, non che proprio del pro- [2r] prio +...+ e con esso dividesse quello dato alle opere d'arte. ²²Non sappiamo assegnare un'epoca ché alla sua migliore, quella in cui riuniva le sue maniere nella più felice, nella quale poneva mano al ritratto del medico Marcantonio (**) di mezza figura che conservasi alla Ambrosiana, stupendamente eseguito, con carni splendide ed un abito nero mirabilmente lucido, opera che la sola tradizione, e direi anche un maggior splendore, toglie che non si tenga per opera di Leonardo.

²³È di lui pur assai bello e splendido dipinto, una B. Vergine che porge alcune ciliegie al proprio bambinello; e al bel dipinto va congiunto in quella mezza figura il buon disegno e certa quale espressione.

²⁴Nell'Accademia di Brera è un dipinto rappresentante S^t. Giovanni Battista, figura in piedi poco meno del vero, che il corpo accademico, formato da Andrea Appiani, da Gius^e. Appiani, da Lunghi, da Bossi, sapendone fors'anche la provenienza, giudicavano del Beltraffio; ora, per giudizio della nuova Accademia, è stato tolto il nome e giudicato come incerto (***); la sua maniera se non è né quella del quadro di Parigi, né quella dei quadri dell'Ambrosiana, è quella del ritratto di Beatrice e della S^{ta}. Barbara.

²⁵In uno dei momenti in cui il governo francese sembrava meglio stabilito in Milano e bastantemente curante di suoi governati, crediamo che il Beltraffio, amante del proprio paese, solo potesse dedicare il suo pennello ad eternare il volto di Gio. Giacomo Triulzi, che in servizio poi di Lod^o. XII o ... aveva acquistato questo paese alla Francia.

(***) ²⁶Vita di Bramante.

(***) ²⁷Così lo dice la fama e la guida di quella Pinacoteca.

(***) ²⁸Cartello recentemente apposto.

(***) ²⁹L'Accademia del g.no d'oggi, mal fidandosi nelle sue cognizioni, domanda a consigli negozianti di quadri e ciarlatani.

³⁰Due ritratti sono fra diversi quadri posseduti nella casa Triulzi che si vogliono del Beltraffio. ³¹Uno è, dicono, assai bello in casa Isimbaldi.

[2v] ³²Una Madonna mezza figura è all'Ambrosiana, messa in alto, +è un delle sue e più ... cose+.

³³Le opere eseguite dal Beltraffio però non furono molte: non solo qualche parte del tempo devesi ritenersi, come fu detto, spesa nelli affari d'+uomini+, del +paese+ e d'altre cure che non erano quelle dell'arte, ma ebbe una vita breve; le poche cose che fece ed a cui non sappiam assegnare anche ad un di presso un'epoca, si indicheranno successivamente. ³⁴Beltraffio in +patria+, di tanto in tanto, [aveva] visite da Leonardo che, sempre in isperanza di veder cambiata la signoria dello Sforza con altro stabile signore di quella stirpe ed avere un appoggio stabile e sicuro a poter senz'altro dedicarsi a' suoi studi pacatamente e tranquillo, era in Milano e vi si trovava anche per poco prima del 1514. quando, vedendosi sempre nello stato d'incertezza e sapendo salito al soglio pontificio Giovanni de' Medici, mutava consigli e speranze e decise di volgersi a Roma.

³⁵A Beltraffio fu cara quell'occasione di recarsi in quella capitale della cristianità, allora tanto per l'arte fiorentina, e partiva in compagnia d'altri discepoli ed amici di Leonardo a quella volta (***) nel giorno 27 di settembre.

³⁶Della sua dimora colà non abbiamo notizie, né del rimanente suo viaggio.

³⁷Dopo il suo ritorno poco ebbe di vita, meno di due anni: di anni 45., *come dice il Necrologio civico*, fu attaccato da gran febre itterica che lo trasse con grande dolore al sepolcro e fu sepolto nella cripta di S.^t. Paolo in Compito dove il c^{av}. De Pagave scopriva la sua lapide colla iscrizione che riportiamo insieme all'annotazione che della sua morte è nel Necrologio civico, non perfettamente d'accordo fra di loro.

³⁸Il Beltraffio fece alcuni altri lavori che esistono, ma delli quali noi non sappiamo nemmeno ad un di presso indicare l'epoca in cui furono eseguiti, e nemmeno quelli fuori d'Italia da noi pur anche non veduti.

(***) ³⁹Nota estratta dai libri di Leonardo dell'Oltrochi = Amoretti Vita di Leon.^o pag. 112 e 183.

[1r]

III^d ¹Lontano dall'*oggetto* della preghiera, sta un altro Casio, il padre, vestito pure di nero con un giubbotto in costume +...+ pure inginocchiato colle mani giunte, dalle quali pende una berretta accavallatavi; a questo è posta una berretta d'alloro in capo; e la importante, riferita iscrizione non vi si vede più, né nome del dipintore, né di chi fosse discepolo. ²La testa della Vergine, che guardar doveva il Casio avanti a sé prostrato, ha un occhio che par guardare al padre, va poi in contraddizione coll'altro, ed egualmente fa con una mano alzata il Bambino (***).

³Fu dubbio fra alcuni che di questo dipinto parlarono, quale di essi fosse il padre e quale il figlio, quale il committente e quale il poeta; se ci è permesso di esporre la nostra opinione, questo, diremo, non è il quadro lodato dal Vasari pel migliore del Beltraffio nello stato originale. ⁴Noi possiamo ingannarci, ma quel padre messo in quell'angolo per non coprire il S^t. Bastiano fu messo posteriormente, e sconvolti gli occhi della Madonna, quando, e qui si ebbe buon senso, si levò il nome di Beltraffio per non renderlo responsabile di quelle birbonate.

⁵In Milano era un dipinto, pur inciso dal Fumagalli, che dicevasi proveniente da Lodi e dalla famiglia Oldrato, che era poco più d'una replica di questo di Bologna, in cui sol uno era il divoto e di poco e in meglio variato il S^t. Sebastiano. ⁶D'iscrizione non è parola nell'incisione e nella sua illustrazione. ⁷Potrebbe il Beltraffio essersi valso del primo pensiero per simile circostanza? ⁸Noi non vedemmo il dipinto, che ignoriamo [1v] dove ora sia capitato.

⁹Nella sua dimora in Bologna eseguiva allora probabilmente un ritratto d'una signora della famiglia Marescalchi che vedevasi ancora in quella Galleria diversi anni sono.

¹⁰Se allora, dopo [Bologna], si recava in Roma però non vediamo che, già valente nella pittura, si fermasse molto tempo; ed in Firenze non avrà, come Bramantino, trovato Leonardo, in viaggio con Valentino Borgia.

¹¹Nel 1502 a 27. ottobre egli era in Milano. ¹²Lo vediamo qui invitato dalla Fabbriceria di S^t. Satiro a dipingere per questa chiesa una pala che doveva rappresentare S^{ta}. Barbara, alla quale essa aveva fatta disporre un'apposita cappella, come quel pittore che si credeva il migliore per far opera (***) corrispondente al resto del tempio, arricchito dalle pitture del Fossano e con architettura recente di Bramante da Urbino ed opere di Caradosso.

¹³Che questo quadro fosse stato molti anni ad ornare quella cappella lo troviamo indicato nella visita che a quella chiesa faceva nell'anno 1568 S^t. Carlo Borromeo, come e' di pramatica faceva.

¹⁴Quando io era giovinetto mi ricordo di aver veduto questo quadro nella sacristia. ¹⁵Non era di molta forza di chiaroscuro né di colorito, come il S^t. Gio. Battista giudicato dall'Accademia in altri tempi del Beltraffio.

(***) ¹⁶Questo difetto è rimarcato anche dalle incisioni Bisi e Fumagalli.

(1) ¹⁷Archiv^o. del fondo di Relig^e.

¹⁸Nel 1503. egli era chiamato a consiglio dal Consig[lio] della Fabbrica del Duomo; doveva giudicarvi del migliore fra disegni della nuova porta che doveva decorarsi, [2r] esistente a capo del braccio acquilonare di quella cattedrale, insieme nel numero di altri che dovevano dare il loro giudizio (2).

¹⁹Che Beltraffio avesse pure alcuni propri affari di cui doveva occuparsi, come pare facciasi credere nella sua iscrizione mortuaria, lo crediamo, ma questi non saranno stati né molti, né continui. ²⁰Pare anzi dalle sue opere posteriori, o pel ritorno di Leonardo, che faceva di tanto in tanto in Milano, o per l'emulazione [dei] suoi condiscipoli, che facesse nell'opera sua un progresso notabilissimo. ²¹Noi lo rileviamo in diverse opere.

²²Due ritratti sono presso la famiglia de' marchesi Trivulzi. ²³Un altro, in busto, è all'Isola Borromea. ²⁴Ed un ritratto, assai bello e de' suoi migliori, è quello che conservasi da lungo tempo nella casa de marchesi Isimbardi, ritratto di donna, già di quella illustre famiglia. ²⁵Ed anche una B. Verg. col Bamb°. dal vero, assai bella e assai diligente.

²⁶All'Ambrosiana è una Madonna che porge delle ciliegie al Bambino in mezza figura in una tavoletta di mediocre grandezza; ed un ritratto di un medico [***] è all'Ambrosiana d'una lucidezza di colore singolare nel volto che fa meravigliare chiunque abbia toccato pennello.

²⁷Nelle sale di Brera è un S^t. Giovanni Batta, figura sola per lo in piedi, che era stato giudicato dalli due Appiani, da Bossi, da Mazzola e dal restauratore De Antoni e [***] per un Beltraffio, di quanto mi ricordo assai somigliante alla S^{ta}. Barbara di S^t. Satiro ed alla duc^a. Beatrice di Castelbarco ed altri, di colore né brillante né di chiaroscuro notabile; noi lo crediamo ancora tale sebbene, non tanto l'Accademia, come alcuni consiglieri, prestan[d]o fede, +abbia+ a quel dipinto levato il nome indicatovi; +è+ Gio. Antonio Beltraffio.

²⁸Leonardo, tornando spesso in Milano, mante- [2v] neva co' suoi antichi discepoli un dolce legame. ²⁹Nel 1514 Leonardo, vedendo fino ad allora deluse le speranze di vedersi stabilmente collocato in Milano, determinava volgere a Roma, sperando da' Medici quel favore che dopo Lodovico non aveva potuto avere da potenti.

³⁰Beltraffio ebbe cara quell'occasione di trovarsi a lungo con Leonardo e rivedere quella capitale della cristianità, donde veniva la fama delle grandi opere di Raffaello e Michel Angelo; e prendeva a seguirlo col Melzi e il Salaino (***).

(2) ³¹Eccoli.

	dominus Heronimus cittadino		
	dom.		
	dom. Luchinus Clivatus		
da	Magister Ioanes Ant ^o . Boltraffius	}	pictores
rivedersi	Io Ant ^{us} . De Serenio		egregi
	Mag. Matteus Castoldus	}	sculptores
	Azinus de Lecco		

(***) ³²Amoretti, notizie estratte dall'Oltrocchi dalle note di Leonardo = pag. 112, 113.

³³Sappiamo però che Leonardo poco si tratteneva in Roma, e Beltraffio sarà anche prima tornato in patria.

³⁴Dopo questo suo ritorno non visse a lungo, e meno di due anni poiché di 45. anno, come dice il *Necrologio civico*, fu attaccato di grave febre itterica che lo trasse al sepolcro; egli fu deposto nella cripta di S^t. Gio. in Compito e dobbiamo alle ricerche del benemerito c^{te}. De Pagave d'averne scoperta e fatta conoscere l'iscrizione, non perfettamente d'accordo colla detta nota del civico Necrologio.

[1r]

IIIe ¹Vedere l'incis. del
quadro di Beltraffio in Bologna.

²Quello quadro si crede votivo e fatto fare dalla famiglia Casio.

³Rappresenta la B. Vergine tenendo il Divino infante sulle ginocchia.

⁴Dietro stanno S^t. Giovanni Batta., in età virile, e S^t. Sebastiano, ancora
attaccato all'albero e trafitto, e con angioletti in alto.

⁵Sono due i Casii che vi figurano. ⁶Quale si dicesi il committente, il padre o
il figlio, è creduto discordamente; io credo che il dipinto lo debba
dimostrare, tanto più trattandosi di un discepolo del Vinci; io non farò che
descriverlo, lasciando giudicare ciò che importa dal lettore.

⁷Uno di essi, togato, sta inginocchiato presso la B.V. in atto nobile, mostra
l'età di anni 40 circa. ⁸L'altro, a destra del riguardante, presso al S^t.
Sebastiano, quasi in un angolo, in ginocchio colle gambe in parte fuori del
quadro, vestito d'un giubbone, colle mani giunte stese in avanti, d'onde
pende la sua beretta: mostra circa 60 e più anni.

⁹Giacomo, il padre, dicesi fosse villico, suo figlio posto all'orefice divenne
presto abile in grandi affari, si fece ricco e giovò alla Casa Medici onde fu
fatto da uno di essi cavaliere, viaggiò, fu schiavo di pirati, scrisse versi, e in
Roma laureato.

¹⁰Ma la corona d'alloro in testa l'ha il più vecchio.

¹¹Dunque o essa era [al] villico porta come era +... poi in ...+, o la corona è
stata posta dopo; [il] quadro subì +altri+ restauri che deformarono e la testa
della Madonna e anche quella del Bambino. ¹²Ma quel Giacomo Casio in
quell'angolo non si direbbe stato posto in quel luogo dopo fatto il quadro, in
modo di non guastare le gambe del S. Sebast^o.?

IIIa.1-3, 9 In apertura del medaglione dedicato a Boltraffio, Calvi confronta il passo in Luigi LANZI (1809, II, p. 308) – «Giovanni Antonio Beltraffio (così è scritto nel suo titolo sepolcrale), gentiluomo milanese, esercitò la pittura nelle ore ch'ebbe libere da cose più serie, e fece alquante opere in Milano e altrove» – con quanto scritto da Filippo BALDINUCCI (1681-1728, II, p. 92): «Questi fu molto pratico e spedito nell'opere sue, fra le quali si annovera una tavola dipinta a olio, che fu posta nella chiesa della Misericordia fuori di Bologna [...]. Altre opere fece Gio. Antonio nella città di Milano e altrove», affermandone fin dal principio l'appartenenza alla scuola di Leonardo. Calvi data correttamente l'arrivo di Leonardo a Milano al 1482 circa già in CALVI (1869, pp. 15-16): «Sebbene noi insieme coll'Amoretti abbiamo inutilmente cercata nel codice Atlantico, nell'Ambrosiana, la data del 1482, che il De-Pagave disse d'avere veduta sotto il disegno di un padiglione nel giardino dello Sforza, abbiamo nondimeno molte circostanze per supporre la sua venuta in Milano circa in quell'anno, e forse storicamente potrebbero bastare a farla ritenere come certa». Dopo averne elencate alcune – come la lettera di presentazione di Leonardo inserita nel codice Atlantico (*Leonardo da Vinci* 1999, pp. 16-17, n. 20; cfr. AMORETTI 1804, pp. 24-26), i calcoli relativi ai tempi di esecuzione del *Monumento a Francesco Sforza* di SABBA DA CASTIGLIONE (1554, p. 162; come già in LANZI 1809, II, p. 305, nota 3), la tradizione e la targa apposta sul palazzo Melzi di Vaprio d'Adda con la data 1482 (riportata in CALVI 1869, p. 17) –, grazie ai carotaggi nel «registro dei mandati pei pagamenti della veneranda fabbrica del Duomo», Calvi può affermare: «Non poté infine aver avuto Beltraffio i primi insegnamenti quasi ancor fanciullo da Leonardo, se ebbero primo maestro, come pare, quando non fosse giunto in Milano a quel tempo, o per poco avesse ritardato. Ma per quanto sia resa grande tale probabilità da sembrare certezza, non è ancora corroborata da documenti o da storia contemporanea da potersi tenere come un fatto indubitato ed incontrastabile. Noi però, per le ricerche che ora ci fu concesso di fare nell'archivio della nostra cattedrale, possiamo recarne una certissima, se non di quel tempo, anteriore a quante ne furono finora offerte; quella del 1487. Leonardo da Vinci in quest'anno 1487 erasi già posto stabilmente in Milano agli stipendi di Lodovico Sforza detto il Moro governatore di quello Stato. In quel tempo il Consiglio della fabbrica del Duomo, a continuare quel tempio, determinava di far coprire il centro della croce, allora difeso da travi e tavole, con una cupola marmorea, come da preesistente modello, sormontata da un'aguglia. [...] Perciò col giorno 8 di agosto di quell'anno (1487) il Consiglio suddetto per gli studj e per le spese occorrenti a questo modello facevagli anticipare dal suo tesoriere imperiali lire 8» (CALVI 1869, pp. 18-19; il documento è riportato a p. 90, n. III). Un simile ragionamento, appendice documentaria esclusa, è già in BOSSI (1810, p. 243, nota 1): «Agli argomenti che fanno credere Leonardo venuto assai giovane fra noi, aggiungasi quello che si può desumere dall'iscrizione sepolcrale del Boltraffio. Questo egregio suo allievo, nato l'anno 1466, s'era posto a studiare la pittura fin dalla fanciullezza: dunque il Vinci, suo precettore, era a Milano e vi godeva credito di buon maestro, mentre il Boltraffio era ancora in età puerile».

IIIa.4, 10-11, 54-57, 63 «Furono già in Milano due Accademie di molto nome per l'architettura, l'una, e l'altra sotto i Ducati de' Visconti, e de' Sforzi. Cominciò la pria verso l'anno 1380 [...]. La seconda cominciò verso il MCDXL sotto il Ducato di Francesco Sforza, il qual non contento del progresso, che s'era fatto nella prima [...], v'introdusse Leonardo da Vinci, il quale lasciò quasi perciò l'attender' alla pittura [...]. Quinci riuscirono assai buoni architetti Gio. Pietro detto Gio. Petrino, Troso Monzasco, Gio. Ambrogio Bevilacqua, Francesco Stella, e Polidoro da Caravaggio, che furono tutti anco pittori eccellenti. N'ebbe la cura per molti anni Antonio Boltraffio, di cui vanno attorno molte opere, che appresso coloro, i quali non sono pratici nel distinguer' i termini delle maniere trovate da' pittori, sono anzi stimate di Leonardo, avvegna che la diligenza dell'uno resti molto addietro se si paragona con la maestà dell'altro» (BORSIERI 1619, pp. 57-58). A queste, fanno eco le parole di SASSI (1729, p. 122): «Antonius Boltraffius, qui Leonardo Praeceptor in Academiae Principatu successit». Sulla presunta accademia vinciana e sull'apporto di Boltraffio a questa istituzione si erano già espressi, sulla base delle stesse fonti, ALBUZZI (1772-1778, pp. 14-15, 139), BOSSI (1810, p. 244, nota 1), FUMAGALLI 1811[-1817], BISI, GIRONI (1833, III, s.p., n. X) e, successivamente, anche RIO (1855, p. 209). La tradizione è ripresa, probabilmente basandosi su quanto detto da

Albuzzi, anche da PASSAVANT (1838, p. 79). Alcune notizie sono già in CALVI (1869, pp. 20, 49): «Di già Leonardo quando era giunto in Milano, accolto a stanza nelle case ducali, occupavasi dell'erezione del cavallo [...] d'onde poi volgeva le sue cure a porre le basi della sua accademia di pittura, a cui ben presto accorrevano giovani e provetti, fra' quali Giovanni-Antonio Beltraffio, Marco d'Oggiono, e Giovanni-Pietro Riccio, i quali ultimi, allievi d'altra scuola, venivano alla sua a perfezionarsi» e «Leonardo, ripostosi in Milano, non tardava a recarsi a Vaprio, dove godeva di fermarsi alquanto colla famiglia Melzo, e specialmente di vedere Francesco, assai ben cresciuto della persona, come sviluppato nell'ingegno ed inoltrato nell'arte del disegno, secondo gli indirizzi da lui lasciategli ed i consigli di Beltraffio» con la specifica in nota «Il Borsieri, continuazione del Moriggia, dice che Beltraffio proseguisse a dirigere l'accademia del Vinci». Per il mito dell'accademia milanese, vinciana e non, cfr. anche MORANDOTTI 1991; AGOSTI 1990, pp. 108-111; AGOSTI 1996b; AGOSTI 2015, p. VIII; BRUZZESE 2015a, p. XXXV. L'esistenza di un circolo intellettuale riunito attorno alla figura di Leonardo trova riscontro nel manoscritto, mai andato a stampa, dell'*Isola beata* redatto da Enrico Boscano attorno al 1513 (già a Vienna, collezione Oswald von Seilern, oggi in mano privata), in cui è elencata una serie di personaggi nodali per la cultura milanese sullo scorcio del Quattrocento: Antonio Filaremo Fregoso, Lancino Curzio, Bernardo Bellincioni, Leonardo da Vinci, Bramante, Caradosso e molti altri. Un sodalizio di intellettuali, un'accademia, quindi, in senso lato evocata in un'operazione non priva di nostalgia per il passato ormai perduto (PEDERSON 2008).

IIIa.5-6, 12 Ritornando sui pareri di Filippo Baldinucci e Luigi Lanzi (vd. IIIa.1-3, 9), Calvi rimarca l'utilità di uno dei documenti più accreditati per la costruzione della biografia di Boltraffio: la lapide mortuaria già in San Paolo in Compito a Milano. Registrata per l'ultima volta all'interno della cripta della chiesa oggi distrutta da BORRONI (1808, p. 25), la lapide è ricoverata prima a Brera insieme alle collezioni archeologiche, poi al Castello Sforzesco (FIORIO 2000, pp. 6, 17, nota 2; G.A. Vergani, in *Museo d'Arte Antica* 2015, pp. 368-370, n. 1925). È attualmente in deposito a Palazzo Marino. Nonostante il suo contenuto sia pubblicato per la prima volta da BIANCONI (1787, p. 66), Venanzio DE PAGAVE (1792a, p. 77) se ne attribuisce la scoperta, come registra anche Calvi. L'iscrizione è citata come fonte in LANZI (1809, II, p. 308), come ricorda anche Calvi in questo passo, FUMAGALLI 1811[-1817] e riportata per intero – oltre che da Bianconi – almeno da ALBUZZI (1772-1778, p. 140) e da BOSSI (1810, p. 243, nota 1); cfr. anche PASSAVANT 1838, pp. 79, 84.

IIIa.7-8, 70-75 La nobiltà del pittore è una tradizione presente in quasi tutte le fonti storiografiche, come ALBUZZI (1772-1778, p. 139) e BOSSI (1810, p. 243, nota 1). La maggior parte degli autori fissa però la data di nascita di Boltraffio, sempre sulla base della succitata lapide funeraria (vd. IIIa.5-6, 12), al 1466-1467; secondo l'iscrizione presente sulla stele, il pittore sarebbe morto il 15 giugno 1516 a quarantanove anni. Questa versione è seguita, per esempio, da ALBUZZI (1772-1778, pp. 139-141), BIANCONI (1787, p. 66), DE PAGAVE (1792a, p. 77), BOSSI (1810, p. 243, nota 1), PASSAVANT (1838, p. 79) e RIO (1855, p. 207, nota 1). Calvi, invece, preferisce prestare fede al necrologio civico (oggi in ASMi, Popolazione, p. a., cart. 84, domenica 15 giugno 1516) che indica che Boltraffio morì a quarantacinque anni. Il documento è riportato da ALBUZZI (1772-1778, p. 141), da DE PAGAVE (1792a, p. 77), da un manoscritto settecentesco della Biblioteca Trivulziana (Cod. N 1342, f. 341: FIORIO 2000, p. 226, n. 19) e, infine, da MOTTA (1891, p. 259); cfr. anche PASSAVANT 1838, pp. 79, 84.

IIIa.13-16 Per Leonardo a Milano e Boltraffio nella sua bottega vd. IIIa.1-3, 9. L'accento alla presenza del giovane pittore all'interno della scuola leonardesca, cui pare fare riferimento l'affermazione «nelle sue memorie, di lui non troviamo notizia prima dell'anno 1491», dovrebbe coincidere con l'annotazione di Leonardo a proposito del furto di una punta d'argento da parte del Salaino ai danni proprio di Giovanni Antonio: «Item ancora a dì 2 d'aprile, lasciando Gian Antonio uno graffio d'argento sopra uno suo disegno, esso Iacomo gliel rubò, il quale era di valuta di soldi 24. Lire una soldi 4» (Parigi, Institut de France, *Codice C*, f. 15v): BALLARIN 1985, p. 6; *Leonardo da Vinci* 1999, p. 64, n. 53; FIORIO 2000, p. 219, n. 1. Se così fosse, sarebbe la prima menzione del documento, pubblicato solo alcuni anni dopo da Jean Paul RICHTER (1883, II, p. 439, n. 1458);

resterebbe da capire come e quando Calvi abbia avuto accesso all'informazione contenuta nel *Codice C*, già all'Ambrosiana, ma requisito da Napoleone nel 1796 e mai più restituito (BRIZIO 1966, p. 32). A conferma della precoce frequentazione di Leonardo, Calvi chiama anche un ritratto allora in casa Castelbarco, creduto l'effigie di Beatrice d'Este dipinta da Leonardo. Il quadro avrebbe quindi dovuto essere realizzato prima del 1497, anno della morte della duchessa. Calvi lo registra anche durante una visita alla collezione milanese nel 1861: «Altro ritratto di Beatrice d'Este *di profilo* tenuto di Leonardo, non è della finezza di Leonardo, la mano specialmente poco disegnata, e dovrebbe essere del Beltraffio» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino B, f. 39r). L'opera non è compresa tra quelle andate all'asta parigina; deve avere quindi lasciato la raccolta in un momento precedente: cfr. *Catalogue de Tableaux* 1870 (che invece rubrica come Boltraffio, a p. 10, n. 2, una «Vierge, l'Enfant Jésus et deux Anges. Marie allaite l'Enfant-Jésus, un Ange tient un livre ouvert, un autre Ange joue la harpe. Bois – H. 72 c. L. 58 c.»). Nonostante il ritratto sia attribuito da Giovanni Morelli a Bernardino de' Conti (MORELLI 1890, p. 205), è ancora esposto come Boltraffio presso la New Gallery di Londra nel 1893-1894, in proprietà Alfred Morrison (*Exhibition* 1893, p. 48, n. 260). L'«impressive Italian Renaissance picture» è registrato sempre come Bernardino de' Conti presso Agnew's a Londra nell'aprile 1968 (*General* 1968, pp. 228-229); è passato all'asta nel 1991 (London, Christie's, 12-14 dicembre 1991, lotto 6) e si trova oggi in mano privata; cfr. FIORIO 1998, pp. 215-217; FIORIO 2000, p. 206. Sulla raccolta Castelbarco cfr. MOTTOLA MOLFINO 1982, pp. 247, 250, note 63-64; MORANDOTTI 1996a, pp. 37-38, nota 29.

IIIa.17-18 «De le quale symmetrie non sono sta ignorante da li antiqui statuarii & pictori: si como anchora molti moderni pictori: non solum le hano sapute assumere da le effigie de animanti in la præsente ætate: ma como frætosi & avidi di volere aquistare e perpetue laude & non essere æternamente culpatis: si sono sforzati non solum perlegere le Plyniane & di Philostrato græco & di molti auctori si como di Vitruvio le loro lectione oportune per tale scientie & arte: Ma ire & commorare in Roma: & ivi addoctorarsi perfectamente inspeculando e symmetriando adminus le statue de quilli solertissimi: Quali, trovando da epse statue altre più subtile & electe simmetrie, con maxima diligentia operare da quilli statuarii como Atoniti & stupefacti reputandosi poco vel quasi nulla sapere in comparatione di quilli præclarissimi Statuarii, ritornavano pasciutti di contentezza speculativa a le loro patrie. & a suo piacere laborando hano con epse symmetrie immitate da le bone statue operato cose che quasi de alcuni Italiani pono essere a la comparatione de epsi antiqui: Si como Michele Angelo Florentino, Ioanne Christoforo Romano. Il nostro Christoforo dicto il Gobo: & Augustino Busto Mediolanensi, Tulio Lombardo in Venetia: Bartholameo Clemento in Regio di Lombardia: & molti altri che floreno per le loro opere in Italia sono digni di essere comendati con maxime laude. Non mancho molti pictori Mediolanensi. Compagni nostri: Como fu la singularità del pingere le Ideæ de qualcuni vivendo Ioanne Antonio Boltraphio: & la maxima & diligente pratica universale di Marcho de Oglono. La pratica del pingere in muri in qualche parte de Architectura di Bernardo Triviliano non mancho Bartholameo seu Bramantino: Et Barnardino de Lupino. & molti altri quali a la nostra ætate sono florenti & le loro opere non solum in Milano ma etiam in molti loci con li altri externi patricii pono stare con digne compartitione» (VITRUVIO 1521, c. 48v; cfr. anche CESARIANO 1521, pp. 146-148). Si tratta del famoso passo in cui Cesariano, parlando dei lombardi che si recano a Roma, loda esplicitamente l'abilità ritrattistica di Boltraffio, per cui vd. AGOSTI 1998, pp. 55-56. Ancora non sono stati chiariti i tempi e i modi – ma nemmeno la veridicità – della calata di Giovanni Antonio a Roma: cfr. AGOSTI 1990, p. 70. Per Calvi questo soggiorno è da collegare alla fuga da Milano degli artisti della corte – Leonardo *in primis* – seguita al crollo del regime sforzesco, come già si trova in CALVI (1859, p. 38): «Non vedendo però che fossero effettuabili così presto [colloqui con il re di Francia, nuovo signore di Milano], risolvevasi [Leonardo] intanto di recarsi per qualche tempo in Firenze. Ponevasi egli in viaggio per questa città col suo amico Luca Paciolo, con il Salaj suo creato, e lo seguiva pure Giovanni-Antonio Beltraffio a lui fino da' primi anni discepolo e molto affezionato».

IIIa.20-37 La menzione vasariana della pala Casio si trova nella giuntina ma anche, sebbene molto più concisa, nella torrentiniana: «Fu discepolo di Lionardo Giovanantonio

Boltraffio milanese, persona molto pratica et intendente, che l'anno 1500 dipinse innella chiesa della Misericordia fuor di Bologna, in una tavola a olio, con gran diligenza la Nostra Donna col Figliuolo in braccio, S. Giovanni Batista e S. Bastiano ignudo, et il padrone che la fe' fare ritratto di naturale ginochioni: opera veramente bella; et in quella scrisse il nome suo e l'esser discepolo di Lionardo. Costui ha fatto altre opere et a Milano et altrove: ma basti aver qui nominata questa che è la migliore» (VASARI 1550 e 1568, IV, p. 38; cfr. anche VASARI 1568a, VII, pp. 69-70, l'edizione utilizzata da Calvi). Poco prima il dipinto è ricordato, con maggiori dettagli, da Pietro LAMO (1560 circa, pp. 63-64): «Li preso fora la porta [di Strada Castiglione] (è) una giesia deli frati neri de Santo Agostino, nominata la Misericordia. A l'intrar dentr(o) a man sinistra sopra un altare v'è una tav(o)la dipinta da Gioano Antonio, disipolo de Leonardo da Vinci, fata a olio, dov'è una nostra dona, un San Ioan Batista, un Sabastiano, e il ritratto del cavaliere da Casio e de suo padr(e), che la fecino fare l'anno del giubileo MD. Cosa bella». Non si sa se questa fonte sia stata consultata da Calvi, che invece menziona esplicitamente i contributi – soprattutto per le incisioni, strumento imprescindibile degli studiosi ottocenteschi – in FUMAGALLI 1811-1817] e BISI, GIRONI (1833, n. X) che fotografano la situazione in un momento cruciale per la storia conservativa della pala. Entrata a Brera nel 1809, dopo la soppressione della bolognese chiesa della Misericordia, è prontamente registrata nella nuova collocazione da Giuseppe BOSSI (1810, p. 232), quando discorre del «sonetto in rozzi e ridicoli versi» composto da «Girolamo Casio de' Medici» intitolato *Per Sant'Anna che dipinse L. Vinci, che tenea la M. in braccio, che non volea che il Figlio scendessi sopra un Agnello* (interamente riportato in BOSSI 1810, p. 262, nota 45): «Come poi al Casio giungesse la notizia della recondita idea del Vinci in quest'opera, facilmente si dimostra dall'aver esso conversato, se non con Leonardo stesso, certamente col valente nostro Boltraffio, suo discepolo de' migliori, il quale nella sua bella tavola di Bologna che ora conservasi nella galleria reale, ritrasse il Casio con tanta naturalezza, che appena il suo gran maestro l'avrebbe potuto far meglio». Pochi anni dopo, nel 1813, la pala è inviata – insieme ad altri dipinti lombardi e non senza una certa resistenza da parte dei custodi della pinacoteca milanese – al Louvre, dove ancora oggi si conserva (inv. 103; MORANDOTTI 1996b, pp. 88-89; FIORIO 2000, pp. 110-113, n. A15; SICOLI 2000; C. Scaillièrez, in HABERT, LOIRE, SCAILLIÉREZ, THIÉBAUT 2007, p. 70, n. inv. 103; sull'importanza della tavola per lo sviluppo della maniera moderna nell'Italia settentrionale: ROMANO 1981, p. 45; BALLARIN 1985, in particolare p. 31; BALLARIN 1996-2000a, pp. 692-702).

Le notizie sulla biografia di Girolamo Casio potrebbero essere state quasi interamente ricavate dal volume di Gaetano GIORDANI (1842a, pp. 76-77): «non parmi fuor di proposito pur anco ricordare che ad un altro bolognese, era stato dato in antecedenza concesso un simigliante privilegio [di poter assumere il cognome de' Medici] con favore speciale, e ciò non per suoi meriti personali, che lo rendessero chiaro e distinto; ma sibbene per cert'aura di fortuna, la quale di rado o non mai gli uomini di virtù forniti debitamente esalta. Vuolsi per noi alludere alla buona sorte che incontrò il famoso Girolamo da Casio uomo più atto al corteggiare di quello che al poetare. Egli seppe a sua posta guadagnarsi la grazia de' Bentivogli di Bologna e de' Medici di Firenze, in guisa da divenirne famigliare; ed ebbe da essi e da quest'ultimi specialmente insigni privilegi ed il titolo di cavaliere. Credesi che li Pontefici Leone X. e Clemente VII. gli accordassero singolare patrocinio e lo tenessero in affezione, non tanto quale uomo stravagantissimo e bizzarro, che credeva essere abilissimo poeta; quanto persona abile al maneggio di politici affari col molto credito suo delle ricchezze acquistate per guadagno di gioielleria. A coltivare la poetica pretensione di lui concorse il medesimo Papa Clemente, che lo coronava poeta e davagli facoltà di aggiungere al suo il cognome mediceo, e di prendere in onorevole distintivo l'arma gentilizia di quella sì illustre famiglia. Il Casio godeva pur anco la benevolenza de' marchesi Gonzaga di Mantova, e di altri signori, e letterati dell'età sua. Fu altresì amatore delle arti e degli artisti. La casa di lui era in vicinanza del palazzo Gozzadini a strada maggiore [...]. Fu la casa del poeta Casio il convegno delle persone più distinte per gradi e condizioni, tra cui si reputava egli un personaggio di molta importanza ed aderenza. Egli vestiva riccamente e secondo l'usanza de' suoi giorni portava per impresa nella berretta una medaglia formata di una grande agata, in che era stata scolpita la discesa dello Spirito Santo sopra gli Apostoli, figurata di mano del finissimo maestro (intagliatore di gioie) Giovanni Bernardi da Castel Bolognese [...]. Il poeta Casio aveva colle stampe pubblicate varie opere, encomiando in

esse illustri uomini, molti de' quali ancora viventi e tenuti in grande fama per scienze, lettere, ed arti belle: ed avevano pure scritte a lode del nominato Pontefice ed anche della virtuosa e celebre madonna Veronica Gambara». Tra le note al suo testo, Giordani rimarca – oltre all'esistenza della pala Casio, ormai a Parigi, e di un ritratto di Girolamo Casio, prima dello scialbo, nella cappella «denominata della pace in san Petronio, per sua devozione dal Casio ornata» dai migliori allievi di Francesco Francia (per gli affreschi perduti della cappella della Madonna della Pace in San Petrinio: ROLI 1984, p. 195) – i buoni uffici del «cattivo poeta» presso i Medici e le ricompense ottenute, indicando anche un riferimento bibliografico per seguirne la produzione letteraria: GIORDANI 1842b, pp. 52-53, note 206-207. Sono noti i rapporti tra Calvi e l'ispettore della pinacoteca di Bologna, testimoniati anche da una serie di lettere, alcune conservate presso Apice. È proprio una di queste a confermare la conoscenza da parte di Calvi del volume di Giordani appena citato: «Non a ricambio delle notizie favoritemi di Bramante da Milano, Le spedisco un piccolissimo libretto mio; sia un ricordo della mia obbligazione e gratitudine. Pubblicai, anni sono, un libruccio descrivente la coronazione di Carlo V imp.^c in Bologna: in codeste Biblioteche lo troverà: qualora non fosse da Lei sgradito un'esemplare in omaggio al merito suo, mi terrei fortunato di ben allogarlo, e lo manderei alla prima particolare occasione all'indirizzo di Lei, se piaccia d'indicarmelo» (Gaetano Giordani a Girolamo Luigi Calvi, 28 marzo 1862, Apice, Archivio Calvi, busta 13, fascicolo 80). La pala Casio è poi oggetto di conversazione – più o meno accesa – in almeno altre due occasioni, sempre registrate nel carteggio. Giordani, lettore attento di CALVI (1865 e 1869), chiede spiegazioni al corrispondente milanese in merito ad alcuni passaggi contenuti nelle pubblicazioni ricevute e non del tutto, a suo parere, risolti. Il 30 luglio 1865 scrive, chiamando in causa anche la pala da Ponte (vd. IIIa.38-40) e probabilmente in risposta a una precisa domanda di Calvi: «Ora finito avendo la specie di tiritera qui scritta, ritorno al *Beltraffio* ed alla tavola ch'era alla Misericordia ed oggi al Museo del Louvre. Sarà ritoccata e guasta; ma il ritratto senile è del padre di Girolamo Casio, che è in disparte per rispetto filiale. Egli somigliante è ad altri che ho veduti. Della copia o mistificazione ch'aveva il Sanquirico non saprei altro dire» (Gaetano Giordani a Girolamo Luigi Calvi, Apice, Archivio Calvi, busta 13, fascicolo 80). E, ancora quattro anni dopo: «Ho ricevute e lette con gradimento le notizie intorno alla vita ed alle opere di Leonardo da Vinci, le quali mi furono da Lei mandate in dono cortesemente. Da prova dell'interesse e della diligenza, ch'io posi nella lettura, mi permetto di trascrivere a Lei pochi appunti [...] pag. 39. La tavola del Beltraffio dipinto pe' Casii, padre e figlio, stette un tempo a Milano, e nella Pinacoteca fu incisa a contorni, prima che passasse al Museo di Parigi, dov'è tuttora» (Gaetano Giordani a Girolamo Luigi Calvi, Apice, Archivio Calvi, 8 febbraio 1869, busta 13, fascicolo 80), suscitando, questa volta, una reazione piccata, come dimostrano alcuni appunti di Calvi che si riferiscono alla lettera in oggetto: «non era il caso di far la storia del quadro di Beltraffio: l'osservazione della mancata iscrizione è fatta dal tempo che scriveva il Vasari, che altre anotazioni fatte non altrove che nel luogo ove fu messa prima» (Apice, Archivio Calvi, 8 febbraio 1869, busta 13, fascicolo 80). Per Girolamo Casio, la sua frequentazione degli artisti e «il suo ruolo di tramite tra Firenze e l'Italia padana» (AGOSTI 2005, p. 125): RAMA 1983; AGOSTI 2005, pp. 125, 148-152, note 83-89; QUAQUARELLI 2014, pp. 711-714. Per una corretta identificazione dei ritrattati nella pala di Boltraffio – a proposito dei quali Calvi fa una gran confusione – come Francesco, fratellastro di Girolamo, nato da un precedente matrimonio di Marchione, e nel più giovane poeta: BALLARIN 1996-2000a, p. 692; BERSELLI 1997, pp. 125-133; AGOSTI 2001, p. 196. Sulle manomissioni alla tavola e alcune sgrammaticature al suo interno, soprattutto nella figura della Vergine, si era già espresso, per esempio, Ignazio FUMAGALLI 1811[-1817]: «Ma siccome sgraziatamente anco i parti di quegli uomini che più si avvicinano alla perfezione non vanno esenti da nei, così in questo, tacendo di altri difetti, dispiace sopra tutto la fisionomia della Vergine, quantunque naturale, per la sua guardatura bieca e per un certo qual carattere ignobile che vi domina»; e prosegue nella nota (2): «Secondo lo stesso Vasari, l'autore vi aveva segnato il proprio nome, quello del Vinci suo maestro e l'anno 1500: tal sottoscrizione ora non è affatto apparente, anzi il poco spazio che rimane nel basso fra le figure e la cornice fa con fondamento arguire che in occasione di antico restauro o adattamento sia essa stata tagliata». Queste difficoltà, insieme alla storia della commissione della pala, sono già state rimarcate anche in CALVI (1859, p. 38): «È a credersi che arrivato Leonardo in Bologna, dove egli doveva essere conosciuto

per fama, Giovanni Casio, ricco cittadino, a lui ricorresse perché gli facesse una pala votiva, e che non volendo questi a lungo trattenersi in quella città, gli offrisse a supplirlo un suo discepolo nella persona del Beltraffio che siccome tale era accettato. Questo poi non solo colla diligenza nell'opera volle dimostrargli, ma esprimersi benanche di lui discepolo con l'apposta iscrizione; il che mai non aveva fatto prima, né fece dappoi. Quest'iscrizione ora più non vi si vede: deve essere stata levata, ed il dipinto nel rimanente manomesso barbaramente». La perdita dell'iscrizione è registrata per la prima volta da BIANCONI 1787, p. 67. Calvi, che forse aveva già ammirato in gioventù l'opera a Brera, la vede sicuramente a Parigi nell'estate del 1862, quando la registra nei suoi taccuini: «Vi è il quadro di Beltraffio che era a Bologna poi nella galleria di Milano, quadro che fra rarissimi di questo autore era per la storia dell'arte prezioso. Rappresenta questo la B. Vergine S^t. Gio. Batta. e S^t. Sebastiano – vedi Villot. La B.V. ha una testa un po' sfacciata, il bambino pare rifuggire da uno de' Casio che in ginocchio gli si volge. S^t. Gio. Battista è figura virile, che urta più del S^t. Sebastiano, essendo sempre dipinto il piccolo contemporaneo di Gesù bambino. Il S^t. Sebastiano è secco specialmente nelle gambe. Insomma non ha il merito di alcuni suoi ritratti...» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino A, f. 20v). Oltre alle annotazioni sulle difficoltà del dipinto, è interessante notare che, all'epoca in cui Calvi esamina la pala, l'angioletto in alto al centro era visibile, mascherato nel corso di un restauro del 1939 perché non ritenuto autografo e, decenni dopo, riportato alla luce (1995): vd. FIORIO 2000, pp. 112-113.

IIIa.38-40 Si tratta della pala da Ponte, oggi a Budapest, Szépművészeti Múzeum (inv. 4224; cfr. FIORIO 2000, pp. 131-133, n. A23), una sorta di variazione sul tema della Sacra conversazione *en plein air*, non priva di «segni di cedimento» (ROMANO 1982, p. 131). Per ricavare notizie sull'opera, che forse non conosce direttamente, Calvi si basa su quanto scritto – e illustrato – in FUMAGALLI 1811-[1817] che, a sua volta, si era basato sulla descrizione di MOLOSSI (1776, I, pp. 98-99): «Il Boltraffio in questa tavola, eccetto un devoto di manco, rappresentò lo stesso soggetto già accennato come esistente nella Reale Pinacoteca di Milano, e s'attenne quasi alla medesima disposizione delle figure. E qui pure egli non si mostra da meno tanto nel disegno, quanto nel vigoroso colorito: anzi o sia che nella scelta de' modelli presi ad imitare fosse dal caso favorito, o che, reso più avveduto, maggiori diligenze usasse per rintracciarne de' migliori, evitò gli accennati difetti, seguendo forme più commendevoli, e dando maggior morbidezza e venustà alla figura del S. Sebastiano ed alla testa della Madonna. Da una descrizione autografa delle pubbliche pitture della città di Lodi si scorge che nel nobile personaggio posto in adorazione sia ritratto Oldrado da Ponte o Pontano. Il quadro esisteva una volta nella suddetta città, ed ora, per quelle vicende cui vanno spesso soggette le opere dell'arte, è posseduto dal sig. Giuseppe Sanquirico milanese». Il donatore raffigurato è in realtà l'umanista lodigiano Bassiano da Ponte, discendente di Oldrado (per il quale vd. almeno: AGOSTI 1990, pp. 172, 186, nota 8), che deve commissionare la pala a Boltraffio attorno al 1508. L'opera, segnalata attorno alla metà del secondo decennio dell'Ottocento presso Giuseppe Sanquirico (sul quale: PERRY 1982; MORANDOTTI 1996b, p. 90), tra il 1835 e il 1838 è registrata in condizioni di conservazione non eccellenti «in possesso dell'argentiere Bozzotti a Milano» (PASSAVANT 1838, pp. 80-82; l'opera non è rubricata tra quelle – vere e presunte – attribuite a scolari di Leonardo in LONGHENA 1838; potrebbe quindi aver lasciato la collezione in quel giro d'anni). Dopo un passaggio in collezione Frizzoni Salis a Bergamo e, successivamente, nelle mani di Janos Pálffy, entra nel 1912 al museo di Budapest.

IIIa.41-43 Il politico e vorace collezionista bolognese Ferdinando Marescalchi, dopo aver invano provato ad accaparrarsi un'opera di Leonardo da Vinci, riesce ad acquisire per la sua raccolta almeno due quadri di scuola: un *Ritratto di dama* di Boltraffio e un *Ecce Homo* di Andrea Solaro (per cui vd. Va.47, 51; Vc.29; Vd.24), senza contare la breve sosta presso la sua residenza parigina – l'Hôtel Richelieu – dello *Scherno di Cam* di Bernardino Luini (cfr. C. Battezzati, G. Renzi, in *Bernardino Luini* 2014, p. 138). Calvi dimostra di essere ben aggiornato sui fatti: nel 1825 una *Dama con un cane e una fanciulla* – la cui attribuzione al pittore milanese non era unanimemente accettata; nutriva in particolare dei dubbi Francesco Rosaspina, riuscendo a insidiare il tarlo anche nella mente del

collezionista – è infatti venduta come Boltraffio al barone Jean Sutthou di Vienna, per poi perdersi nelle pieghe della storia (e pare senza lasciare tracce, nemmeno in incisioni di traduzione); cfr. PRETI HAMARD 2005, I, pp. 112-115; II, pp. 27-28. Sembra, forse, troppo forzato – e davvero ingeneroso nei confronti dell'artista e di chi riconosceva il quadro come Boltraffio – tentare di identificare l'opera con la *Dama con un cagnolino* oggi all'Hôtel Hèbre de Saint Clément – Musée d'Art et d'Histoire di Rochefort (inv. 129), che non conosco *de visu*, ipotizzando che il fondo scuro celi la presenza di una seconda figura femminile; sull'opera, già a Milano nella collezione di Eugenio de Beauharnais vd. MARANI 1998, pp. 41-43 e, soprattutto, MORANDOTTI 2008, pp. 140, 147, note 41-43. Come mi comunica gentilmente Bénédicte Lafarge (della Documentation des collections, Musées Municipaux de Rochefort), la *Dama*, dipinta su carta applicata su una tavola, entra nelle collezioni della città francese nel 1860 – come Leonardo – in seguito al dono di Alexandre Alphonse Fiocchi, miniaturista, collezionista e primo direttore del museo di Rochefort, che ne sottolineava le derivazioni dalla *Dama con l'ermellino* di Cracovia; nei decenni successivi è declassata a opera di scuola. Jean-Christophe Baudequin, negli anni Novanta del Novecento, lo ha avvicinato a Bernardino de' Conti. Un esame visivo dell'opera non mostrerebbe ridipinture nel fondo, ma dal museo comunicano che solo analisi approfondite potrebbero escluderle. Interessante, poiché potrebbe collegarla al collezionismo di leonardeschi di Eugenio de Beauharnais, la scritta sul retro della tavola: «Herzoglich Leuchtenberg Majorats Fidei Commis Matrikel n. 3 Inventar n. 264». Non è stato, invece, possibile recuperare alcuna notizia a proposito del «bellissimo Bambino Gesù» citato da Calvi nella Sala del Podestà a Bologna. Sulla proliferazione di presunti Boltraffio a Bologna è interessante riportare un passaggio di una lettera di Ferdinando Marescalchi a Francesco Rosaspina del 15 maggio 1813, conservata a Forlì, nella Raccolta Piancastelli della Biblioteca Comunale e stralciata in PRETI HAMARD (2005, II, p. 28): «Gini [Cesare Massimiliano Gini] mi dice che à un Boltraffio, che Ulissino [Ulisse Aldrovandi] ne à un altro, che à presente quello, ch'era nella Misericordia, e che gli sembra lo stesso fare del mio. Esso crede di più, che appartenesse altra volta al Boschi, e allora come tanti Boltraffj a Bologna, quando a Milano non se ne trova uno?».

IIIa.44-52 La *Santa Barbara*, oggi a Berlino, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (inv. 207) è annoverata come unica opera in pittura di Boltraffio – «se pure è sua», quindi forse dubitando dell'attribuzione – a Milano da ALBUZZI (1772-1778, p. 139) che, così come BIANCONI (1787, p. 187) prima e Calvi poi, la ricorda nella «Sagrestia di Nostra Signora presso San Satiro». Nella chiesa milanese, come rimarcato da Calvi, avrebbe dialogato con le opere «fattevi dal Fossano, dal Bramante, e dal Caradosso», cioè con le *Sante* dipinte dal Bergognone (vd. Ia.21-23, 33), l'architettura e la finta architettura bramantesca e con le terrecotte di Agostino De Fondulis. Commissionata a Boltraffio il 27 ottobre 1502 (documento in Archivio di Stato di Milano, Fondo di Religione, Cause Pie, busta 51, c. 1v; pubblicato prima da BELTRAMI 1901, p. 103 e poi da MALAGUZZI VALERI 1904; 1905, p. 147) per l'altare della cappella di Santa Barbara, la pala è levata dalla sua collocazione originale in data imprecisata per essere collocata nella Sala del Capitolo della stessa chiesa. Secondo Calvi lo spostamento deve cadere attorno alla metà del Settecento, quando sono riposizionati, commissionati e posti sugli altari i dipinti di Federico Bianchi (*Sant'Isidoro*, ubicazione sconosciuta), Antonio Incino (*Transito di San Giuseppe*, ubicazione sconosciuta) e Giuseppe Peroni (*Estasi di San Filippo Neri*, in loco) «fatto fare a sue spese da uno di mia famiglia preposto e arciprete di S.^t Tommaso in Terra mala». Escluso, come mi sarebbe invece piaciuto il Carlo Calvi (1740-1816) ritratto *post mortem* da Francesco Hayez nel 1820 (Milano, Quadreria dell'Ospedale Maggiore, inv. 192; MAZZOCCA 1994, p. 142, n. 45) – la cui lapide funeraria, che si legge in FORCELLA (1890, p. 158, n. 146), ne attesta, oltre la munificenza verso l'Ospedale Maggiore e il Fatebenefratelli, il legame con la chiesa di Santa Eufemia, «sua parrocchia» –, la scelta ricade su Giovanni Battista Calvi, «Dottore di Sacra Teologia, Canonico Teologo in S. Tommaso» e membro della congregazione milanese di San Filippo Neri (nel cui seno dovrebbe cadere la commissione della pala a Peroni nel 1765: PALESTRA 1967, pp. 152-153): ASDMi, Visite Pastorali, Sant'Alessandro, XXII, 3, *Catalogo de' preti della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri di Milano secondo l'anno della loro accettazione*, Milano, 1778, n. 7. Restano altre tracce di Giovanni Battista Calvi in ASDMi,

Visite Pastorali, San Tommaso in Terra Mara, I, 14.15, 17, 21, 23, quando, attorno al 1775, è coinvolto in diverse controversie. Per i dipinti citati: LISE 1974, pp. 97-98, 109, note 38-39. Successivamente la *Santa Barbara* di Boltraffio «was taken to the Brera gallery in Milan during the dissolution of the Italian monasteries between 1805-12» (HERRMANN 1968, p. 14). Acquistata dal collezionista Edward Solly (per il quale vd. almeno DIETL 1993; SCHWARZ 2001; SKWIRBLIES 2009; BOCK 2011), entra nei Musei di Berlino nel 1821, dove non manca di registrarla PASSAVANT (1838, p. 82); cfr. anche FIORIO 2000, pp. 114-116, n. A16; 221, n. 6. Interessante, a proposito dell'opera, la frequentazione da parte di Calvi degli archivi: non solo nel Fondo di Religione recupera e trascrive il documento di allogagione della pala, che trova in questo manoscritto la prima citazione, ma segnala anche una visita pastorale del 1568 di Carlo Borromeo, oggi in ASDMi, Visite Pastorali, San Satiro, IV, 21, 17 novembre 1568.

IIIa.53, 62 La notizia dell'esistenza di alcuni documenti su Boltraffio architetto è probabilmente ripresa da ALBUZZI (1772-1778, p. 139): «Il certo si è che fra i pittori che si trovarono in Milano allorché fu con tanto impegno agitata la questione riguardante i modelli della Porta Aquilonare del Duomo, il Boltraffio era uno de' più accreditati, e io trovo che nella adunanza che fu tenuta il giorno dieci agosto di quell'anno 1503 venne egli trasiolto, unitamente ad altri sei professori de' più celebri di quel tempo, e con essi aggregato al numero di coloro che erano costituiti giudici di quella questione, lo che fa vedere aver egli atteso oltre all'arte del dipingere, allo studio eziandio della buona architettura; benché per quanto a me consta non ci abbia lasciato in questo genere alcun monumento del suo sapere». Ma Calvi, non appagato, si reca in archivio e trascrive la deliberazione (oggi all'Archivio della Fabbrica del Duomo, Ordinazioni Capitolari, 4, f. 393v, riassunta in *Annali della fabbrica del Duomo* 1880, III, p. 126), che trova in questo manoscritto la prima citazione: cfr. FIORIO 2000, pp. 221-222, n. 7.

IIIa. 54-57, 63 vd. IIIa.4, 10-11.

IIIa.58-60 La prima opera citata all'Ambrosiana è il *Ritratto di Bernardino da Lesmo* (inv. 97, come Bartolomeo Veneto), a lungo considerato opera di Leonardo o della sua scuola. Nonostante verso la metà del secolo inizino a levarsi voci contrarie, tra cui quella di Otto Mündler (20-21 ottobre 1857: *Tre Travel Diaries* 1855-1858, p. 183), l'attribuzione a Boltraffio è sancita dall'estensore della *Guida della Biblioteca Ambrosiana* (1860, p. 51, n. 147) che vi riconosce il «Dottor fisico Marc'Antonio di Milano», cioè con ogni probabilità Marcantonio della Torre, in documentati rapporti con Leonardo, come fa anche Calvi. La corretta paternità è formulata da Bernhard BERENSON (1894, p. 81) e, dopo alcune resistenze, è accolta dalla critica: S. Vecchio, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2005, pp. 53-56, n. 5. La seconda opera menzionata potrebbe coincidere con la *Madonna con il Bambino e una Santa* (?), rubricata anche sotto la voce Giampietrino, irreperibile dal 1965: vd. IIa.19-21, 34. L'opera, nelle altre versioni della biografia di Boltraffio, non è più citata, ma sostituita con un'altra *Madonna* (inv. 754) per cui vd. IIIc.23; questo fatto potrebbe far pensare a un errore di Calvi, poi emendato. Da notare che nella *Guida della Biblioteca Ambrosiana* (1860, pp. 39, 51, nn. 79, 146) sono rubricate sotto il nome Boltraffio una generica «Madonna col Bimbo» (di difficile identificazione) e «La Vergine che porge delle ciliegie al Bambino», cioè la inv. 754.

IIIa.61 Il *Ritratto di dama* (oggi a Milano, Museo d'arte antica del Castello Sforzesco, Pinacoteca, inv. 433, come Andrea Solario) è documentato nella collezione del marchese Pietro Isimbardi, a Milano, almeno dal 1858, quando Otto Mündler la registra: «Marchese Isimbardi sends to the studio Molteni, for inspection, a fine portrait of a young lady, dressed in red and blue, attributed to Boltraffio but far more like Andrea Solario (Not for sale)» (*The travel diaries* 1855-1858, p. 198). È quindi Mündler il primo a indirizzare lo sguardo verso la corretta paternità dell'opera che, però, conserva a lungo la tradizionale attribuzione, riportata anche da Calvi. Nel 1872, per esempio, è esposto alla mostra braidense ancora come Boltraffio (*Opere d'arte antica* 1872, p. 17, n. 91) e anche nel Novecento la critica si dimostra divisa: BROWN 1987, pp. 144-145, n. 22; D.A. Brown, in *Museo d'Arte Antica* 1997, pp. 381-382, n. 270; GARDNER 2002, p. 226.

IIIa.64-69 Sul rientro a Milano di Leonardo, Girolamo Luigi si è espresso anche in CALVI 1869, pp. 50-58. Per continuare sui fatti successivi al secondo soggiorno milanese dell'artista toscano e che coinvolgono anche Boltraffio: «Il duca Massimiliano in vero non era da tanto da riordinare quel ducato, sedare le fazioni che lo dividevano, riunire mezzi necessari per la difesa dello Stato, già esausto di denari e di gioventù dalle guerre e dalla pestilenza [...] In fatti, al principio dell'anno 1513, cessava di vivere Giulio II. A questo pontefice, dopo circa un mese, succedeva e saliva sul soglio il cardinale Giovanni de' Medici. Questa famiglia veniva celebrata come fautrice generosa delle arti belle, la quale, se non era stata tale per Leonardo, poteva divenirla facilmente. Si formava però da lui allora una nuova risoluzione: quella di recarsi a Roma, più omai non contando sulle donazioni, e sulle promesse di Francia. Al Salaino, a Gio. Antonio Beltraffio, suoi fedeli compagni di viaggio, s'aggiungeva questa volta Francesco Melzo, che, giunto all'età di poter disporre di sé, non voleva ormai più rimanere lontano dal suo maestro, nonché Lorenzo Lotto, e un tal Fanfoja, a noi sconosciuto. Il giorno 24 di settembre 1514, la comitiva ponevasi in viaggio [...]». Calvi travisa, quindi, l'appunto preso da Leonardo nel codice E, 1r dell'Institut de France di Parigi, una fonte che non doveva essere estranea agli studiosi dell'antica arte lombarda (cfr. PASSAVANT 1838, pp. 79-80, nota 4). E, dopo aver disquisito sulla calata e sul soggiorno romano di Leonardo (su cui AGOSTI 1990, pp. 70, 117-120; cfr. anche CESARIANO 1521 p. 147), prosegue: «D'altronde, la notizia che il ducato di Milano, per la battaglia di Marignano, era tornato in potere de' Francesi dei quali il re Francesco I era successo a Lodovico XII, fece in lui sorgere la speranza, che per esso venissero effettuate le promesse del suo antecessore; onde si risolse a rimettersi in viaggio per quella città. Leonardo, in Milano, vi trovava il re Francesco. [...] Conchiuso il 14 dicembre 1515 quel trattato [con il pontefice], il re, al principio del gennaio susseguente, moveva per la Francia. Seguivalo Leonardo, in compagnia di Francesco Melzo, col Salaino ed un servitore, de Vilanis, separandosi da' suoi discepoli, fra' quali dall'amato Beltraffio, i quali non doveva più rivedere» (CALVI 1869, pp. 59-63). Per il ritratto che Girolamo Luigi crede eseguito da Boltraffio vd. IIIb.47-51.

IIIa. 70-75 vd. IIIa.7-8, 13-14.

IIIa.76-77 La prima delle opere «da noi finora non indicate per non sapere nemmeno per un dipresso in qual epoca della sua vita siano state eseguite» è la celeberrima *Madonna Litta* (San Pietroburgo, Museo statale dell'Ermitage, inv. GE 249), curiosamente segnalata solo come già in possesso del principe di Belgioioso (cfr. GARDNER 1998, p. 95; su questa collezione vd. anche AGOSTI 2015, p. x, nota 10). Interessante lo spostamento – corretto – di attribuzione verso Boltraffio rispetto a quanto appuntato durante una visita a casa Litta nel 1861: «Quadro di Leonardo = M. Verg.^c quasi di profilo che allatta il bambino che nella sinistra tiene un cardellino. Le ombre delle carni sono quasi di solo nero, e nel restante senza alcuno rosso. Le tinte dei panni giallo ramato ed azzurro vivo. Proviene questo quadro di circa once 6. per 8. dal principe Belgioioso» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino B, f. 39v). Sulla storia ottocentesca del dipinto e la sua permanenza presso i Litta, dove la *Madonna* rimane fino al gennaio 1865: MAZZOTTA 2012-2013, pp. 317-340.

IIIa.78 Presso i Trivulzio sono registrati due ritratti: il primo del Maresciallo di Francia, citato in ROSMINI (1815, I, pp. 5-6, nota a) e di cui si conserva presso la famiglia un esemplare che parrebbe piuttosto una derivazione ottocentesca del Gian Giacomo eseguito – *post mortem* – da Bernardino de' Conti (FIORIO 1984, p. 48; SACCHI 2000, pp. 98-100; VIGANÒ 2011, pp. 11-25; F. Rinaldi, in *La bella Italia* 2011, p. 327, n. 9.1.12; AGOSTI, STOPPA 2012, p. 86; ne difende bontà e autografia VIGANÒ 2013, pp. 137-144), e che è ricordato anche in CALVI (1869, p. 54); il secondo di Ludovico il Moro, e non del figlio Massimiliano, (Milano, collezione Jacini, come anonimo lombardo), che è entrato a far parte della raccolta milanese alla fine del Settecento ed esposto alla mostra braidense del 1872 (*Opere d'arte antica* 1872, p. 34, n. 248) e ancora in quella degli antichi pittori lombardi del 1923 (PREVOSTI 2008, p. 30) come Boltraffio; cfr. FIORIO 2000, p. 191, n. D21; P.C. Marani, in *Seta Oro Cremisi* 2009, pp. 162-163, n. 62.

IIIa.79-80 Sarebbe suggestivo poter considerare l'opera in possesso di tale «ragioniere Gio. Bossi» il *Ritratto di cardinale*, recentemente identificato con Bernardino Carvajal, di Bernardino de' Conti della Gemäldegalerie di Berlino (inv. 55), già noto a PASSAVANT (1838, p. 31), ma di cui non è stato possibile reperire notizie prima della pubblicazione in BODE (1886, pp. 238-239). Sul ritratto: FIORIO 1984, p. 39; AGOSTI 2012, p. 64; AGOSTI, STOPPA 2012, p. 85; PASSONI 2013, p. 148. Sul cardinale vd. ROSSETTI 2013, con bibliografia precedente.

IIIa.81 L'opera – curiosamente ricordata come di profilo, il che potrebbe indicare una svista o una mancata conoscenza *de visu* della tavola – dovrebbe coincidere con il *Ritratto di dama in grigio*, ricordato come Boltraffio già negli inventari della collezione Borromeo del 1833, del 1838 (steso da Alessandro Brison e Gaetano Cattaneo: *Perizia dei Quadri esistenti nel Palazzo dell'Eccellentissima Casa Borromeo all'Isolabella*, 6 marzo 1838; per l'inventario cfr. *Collezione Borromeo* 2011, p. 393) e, per limitarsi a una voce ottocentesca autorevole, da Otto Mündler (ottobre 1857: *The travel diaries 1855-1858*, p. 178). Per il dipinto: M.T. Fiorio, in *Capolavori da scoprire* 2006, pp. 162-164, n. 14; S. Buganza, in *Collezione Borromeo* 2011, pp. 115-118, n. 5.

IIIa.82 Il dipinto, oggi a Brera come Altobello Melone (Reg. Cron. 7269), ma da spostare Floriano Ferramola verso il 1520 per Alessandro BALLARIN (2006, p. XXVIII), è menzionato in collezione Maffei a partire da CARBONI (1760, p. 156, n. 57: «Una figura di Donna con collana al collo»); è descritto, quasi un secolo dopo, in ODORICI (1853, p. 184) come «Altra effigie con catena al collo; rara tavola del *Boltraffio*». Il dipinto è registrato più volte da Calvi, e sostanzialmente ripetendo le stesse parole, nel taccuino B (ff. 32r, 33v, 36v). La prima visita alla collezione è del 14 maggio 1861: «Vi è il ritratto citato dall'Odorici come del Beltraffio di donna colla catenella – la quale è assai ben fatta. Il ritratto è di maniera leonardesca di fatti; non manca come al solito nelle sue cose di qualche inesattezza di disegno» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino B, f. 32r); cfr. P.C. Marani, in *Pinacoteca di Brera. Addenda* 1996, pp. 156-157, n. 114; GARDNER 2004, II, p. 41; CONCONI FEDRIGOLLI, LECHI, LECHI 2010, p. 81, n. 17.

IIIa.83 Segnalata come già in collezione Lochis da Calvi, la *Madonna del latte* entra all'Accademia Carrara di Bergamo nel 1866 (inv. 727): ROSSI 1979, p. 97; 1988, p. 73, n. 727; BRAMBILLA RANISE 2007, p. 344.

IIIa.84-85 Nessuno dei dipinti ricordati presso la galleria torinese risponde più al nome di Boltraffio, ma sono tutti ricordati come opere del maestro lombardo in BENNA 1855. Il primo è il «Mariage mystique de Sainte-Catherine. La Vierge soutient l'Enfant-Jésus, qui met dans le doigt de la Sainte l'anneau nuptial. Peint sur bois par JEAN-ANTOINE BELTRAFFIO, né en 1467, mort en 1516. Ecole Milanaise. Haut. 1.95. Larg. 1.85» (BENNA 1855, p. 15, n. 54) esposto in sala 3, detta di Raffaello; esposto invece in sala 7, detta di Tiziano, ma pertinente allo stesso altare, come giustamente segnalato da Calvi, «Le Père-Éternel entouré d'Ange, demi-figure. Peint sur bois en forme demi-ronde, par JEAN-ANTOINE BELTRAFFIO. Ecole Milanaise. Haut. 0.94. Larg. 1.90» (BENNA 1855, p. 40, n. 213). Entrata nel museo torinese nel 1835 (invv. 142-143), la pala è stata assegnata a vari pittori, tra cui Giovanni Perosino (GABRIELLI 1971, pp. 187-188, nn. 142-143); è oggi attribuita al Maestro di Giovanni Agostino Gambaudo (FRANGI 2003, pp. 43-47, che ne ripercorre la storia esterna). In sala 6 figura «La Vierge et l'Enfant-Jésus, avec sainte Catherine. Peints sur bois par JEAN-ANTOINE BELTRAFFIO. Ecole Milanaise. Haut. 0.58. Larg. 0.40» (BENNA 1855, p. 30, n. 150). Già nelle collezioni dei Savoia come Marco d'Oggiono (SEDINI, p. 192), ma entrato in museo nel 1840 come opera di Boltraffio (inv. 137), attribuzione poi respinta sia dalla GABRIELLI (1971, p. 55, n. 137; che si orienta su Nicolò d'Appiano) sia dalla FIORIO (2000, p. 207). Come mi fa notare Giovanni Agosti, quest'opera rientra nello snodo, problematico, Marco d'Oggiono – Giovanni Agostino da Lodi e deve essere guardata accanto alle tavole già in Santa Maria della Pace e, in parte, oggi a Brera (Reg. Cron. 5550, 469, 514) e che in passato sono state credute Nicolò

d'Appiano: M.T. Fiorio, in *Pinacoteca di Brera* 1988, pp. 335-337, n. 149; F. Moro, in *Pinacoteca di Brera* 1988, pp. 337-342, nn. 150-151; QUATTRINI 2002.

IIIa.86-88 Per le opere presenti nelle collezioni europee è fondamentale RIO (1855, p. 208): «Si l'on joint à cette composition [la Sacra Conversazione della pala Casio e da Ponte] la Sainte Famille du musée de Berlin, celle de la galerie du comte Lochis, près de Bergame, une Vierge avec l'enfant Jésus chez lord Northwick, un tableau fort endommagé dans le château de Blenheim, et une demi-douzaine de portraits disséminés en Angleterre et sur le continent, on aura le total approximatif des ouvrages connus de ce peintre original mais peu fécond, qui semble avoir voulu surpasser son maître pour le travail lent et pénible de son pinceau» aggiungendo in nota «Il y en a un très-beau dans la galerie de Dulwich, près de Londres, un autre dans la collection de M. Seymour, un troisième dans celle du duc de Devonshire». La *Sacra Famiglia* (inv. 207), rubricata anche in VASARI (1568b, VII, p. 39, nota 2, un'edizione fiorentina molto aggiornata sui fatti milanesi e pubblicata negli stessi anni in cui Calvi è al lavoro sui suoi appunti leonardeschi), si credeva perduta durante la Seconda guerra mondiale (*Dokumentation der Verluste* 1995, p. 16), ma mi è capitato di vederla esposta alla fine di luglio 2015 all'interessante mostra *Das verschwundene Museum. Die Berliner Skulpturen- und Gemäldesammlungen 70 Jahre nach Kriegsende* (19 marzo – 27 settembre 2015) tenuta al Bode-Museum, di cui purtroppo non ho recuperato il catalogo. Il cartellino che accompagnava l'opera recitava: «Lombardei, *Madonna mit Kind*, um 1500, Holz, Kat. Nr. 207. Von diesem Gemälde ist belegt, dass es im Flankbunker im Friedrichshain ausgelagert war. Es zeigt keine Brandspuren und wurde anscheinend von einer Privatperson gestolen. 1946 kaufte es ein amerikanischer Offizier in Berlin, dessen Sohn, Bryan Horney, das Bild 2012 der Gemäldegalerie restituierte». Lo stato di conservazione dell'opera è molto precario, ma sembra di buona qualità; cfr. anche FIORIO 2000, p. 180, D3. Per l'opera già Lochis vd. IIIa.83. La *Madonna con il Bambino* ricordata presso lord Northwick si trova, sempre come Boltraffio, alla National Gallery di Londra dal 1859 (inv. NG728). Sulla più antica provenienza – spagnola – del dipinto: BALLARIN 1996-2000b, pp. 1023-1024. Più difficile identificare la *Madonna del latte* già a Blenheim, ricordata anche da WAAGEN (1838, II, p. 35: «A Boltraffio. Maria mit dem saugenden Kinde, ein ovales Bildchen. Der Ausdruck der Wehmut in der Mutter ist sehr edel. Dieses feine Bild, welches hier Lionardo da Vinci genannt ist, hat leider sehr gelitten») e da RIGOLLOT (1849, p. 45). Potrebbe essere identificata con l'opera menzionata nel catalogo d'asta della collezione del duca di Marlborough come scuola di Leonardo: «The Virgin, wearing a turban, supports the Child with both hands 12 ½ in. by 8 ¾ in. An oval picture, with very dark background. Painted on panel, in an octagonal frame» (*Catalogue of the collection* 1886, p. 97, n. 694).

*

IIIb.1-6, 8-10 vd. IIIa.1-6, 10-12.

IIIb.6-7, 11, 13-14, 21 vd. IIIa.7-8, 13-14.

IIIb.15-16, 22 vd. IIIa.15-16. La nota IIIb.22 – «È troppo noto che fu quello di sua morte» – esplicita la motivazione che porta Calvi a datare il supposto ritratto di Beatrice d'Este allora in casa Castelbarco entro il 1497.

IIIb.17-19, 23 vd. IIIa.17-18. La nota a IIIb.23 specifica il riferimento bibliografico.

IIIb.20, 24-41 vd. IIIa.20-37.

IIIb.42-45, 54 vd. IIIa.38-40.

IIIb.46 vd. IIIa.41-43.

IIIb.47-51 vd. IIIa.64-69. Per la *Sant'Anna* vd. CALVI 1869, pp. 40-41 e Va.12-13, 20; Vb.8-9, 16; Vc.1. In questo frangente Calvi menziona come possibile Boltraffio il *Ritratto*

di *doña Isabel de Requesens y Enriquez de Cardona-Anglesola* della Galleria Doria Pamphilj (inv. FC358), copia del Giulio Romano del Louvre (inv. 612): A. Ottino della Chiesa, in *L'opera completa di Leonardo pittore* 1967, p. 114, n. 106; FRITZ 1997; OBERHUBER 1999, p. 248; T. Henry, P. Joannides, in *Late Raphael* 2012 pp. 275-278, n. 76; DE MARCHI 2016, p. 310. L'opera, una crasi tra linguaggio raffaellesco e leonardesco forse da imputare a un pennello nordico, ricorre anche in due lettere che Calvi e Bruzza si scambiano nel marzo del 1868: Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78; vd. Appendice, in particolare le lettere del 5 e del 28 marzo 1868.

IIIb.52-53, 55-56, 64 vd. IIIa.44-52. Non è stato possibile per ora rintracciare il bozzetto per l'*Estasi di San Filippo Neri* che Calvi ricorda nelle collezioni di famiglia.

IIIb.57, 65 vd. IIIa.53, 62.

IIIb.58-59, 66 vd. IIIa.54-57, 63.

IIIb.60-63 vd. IIIa.58-60. Sui lavori di Leonardo per i Navigli: CALVI 1869, pp. 51-53.

IIIb.67-68, 83 vd. IIIa.78. Non sono riuscita a rintracciare questo «giudizio» su un presunto ritratto di Massimiliano (in realtà Ludovico il Moro). Le opere citate in collezione Trivulzio in CALVI (1859, pp. 27, 54, 77) sono il ritratto del Maresciallo di Francia (vd. IIIa.78) e il *Liber Iesus* (o *Libro dell'ABC*, codice Trivulziano 2163, conservato all'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano).

IIIb.69-72 vd. IIIa.64-69.

IIIb.73-76 vd. IIIa.70-75.

IIIb.77-78 vd. IIIa.61, 76.

IIIb.79 vd. IIIa.78.

IIIb.80 vd. IIIa.81.

IIIb.81 vd. IIIa.82.

IIIb.82 vd. IIIa.83.

*

IIIc.1-7, 15 vd. IIIa.20-37; IIIb.20, 24-41. In questo passaggio, forse per un *lapsus calami*, Calvi definisce la pala Casio una tela. Deve infatti conoscere l'opera *de visu*, come dimostra un appunto preso durante una visita al Louvre nell'agosto del 1862 – guida di VILLOT (1853, pp. 40-41, n. 71) sempre alla mano – che dovrebbe precedere la stesura delle biografie del pittore: «Vi è il quadro di Beltraffio che era a Bologna poi nella galleria di Milano, quadro che fra rarissimi di questo autore era per la storia dell'arte prezioso. Rappresenta questo la B. Vergine S^t. Gio. Batta. e S^t. Sebastiano – vedi Willot. La B. V. ha una testa un po' sfacciata, il bambino pare rifuggire da uno de' Casio che in ginocchio gli si volge. S^t. Gio. Battista è figura virile, che urta più del S^t. Sebastiano, essendo sempre dipinto il piccolo contemporaneo di Gesù bambino. Il S^t. Sebastiano è secco specialmente nelle gambe. Insomma non ha il merito di alcuni suoi ritratti...» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino A, f. 20v).

IIIc.8 vd. IIIa.41-43; IIIb.46.

IIIc.9-10 vd. IIIa.64-69; IIIb.47-51.

IIIc.11-12, 16 vd. IIIa.54-57, 63; IIIb.58-59, 66.

IIIc.17-20, 26 vd. IIIa.15-16, 44-52; IIIb.15-16, 52-53, 55-56, 64. Il rimando in nota alla *Vita* di Bramante potrebbe fare riferimento a VASARI (1568a, VII, p. 209, nota 1) in cui si accenna ai lavori in San Satiro; segue, sempre nello stesso volume ma a p. 234, una rapida citazione delle opere nella stessa chiesa nella nota redatta da Venanzio De Pagave.

IIIc.21-23, 27-28, 32 vd. IIIa.58-60; IIIb.60-63. A proposito del supposto ritratto di Marcantonio Della Torre, il riferimento è alla *Guida della Biblioteca Ambrosiana* (1860, p. 51, n. 147). È qui citata per la prima volta la *Madonna con il Bambino* inv. 754, rubricata anche nella *Guida della Biblioteca Ambrosiana* (1860, p. 51, n. 146): «La Vergine che porge delle ciliegie al Bambino», opera presente nell'elenco allegato all'atto di donazione del 28 aprile 1618 e tradizionalmente attribuita a Boltraffio negli inventari antichi della pinacoteca: F. Frangi, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2005, pp. 337-339, n. 144.

IIIc.24, 29 L'opera, entrata a Brera nel 1805 (Reg. Cron. 519), è incisa e descritta come Boltraffio già in BISI, GIRONI (1833, n. XLVIII): «La figura del Battista è del genere grandioso ed atteggiata ad esprimere al vero la manifestazione del Salvatore ch'egli nella sua qualità di precursore additava alle turbe raccolta nel deserto per ascoltarlo. La testa è dignitosa e si muove con naturalezza. Il modo in generale e quello particolarmente del braccio e della mano destra è trattato con tale intelligenza di notomia, che ci chiarirebbe per sé solo che l'autore attinse i principj dell'arte a quella scuola ove lo studio delle scienze affini alla pittura costituiva il metodo d'insegnamento. Commendabile ancora è questa tavola per la correzione del disegno, pel colorito pastoso ed armonico, per la fluidità e del partito de' panneggiamenti. Nelle cosce abbiamo però notato qualche malinsieme». È ricordata tra le opere dell'allievo di Leonardo anche nell'edizione di metà Ottocento di VASARI 1568b, VII, p. 39, nota 2 e nella *Guida per la Regia Pinacoteca* 1863, p. 78, n. 336. Calvi, in disaccordo non solo con la gestione dell'Istituto – rifondato dopo l'Unità e presieduto da Carlo Barbiano di Belgioioso (FERRARI 2008, pp. 52-53; su questo brulicante momento per la costituzione dei Musei milanesi, però soprattutto da un punto di vista “archeologico”, vd. LA GUARDIA 1989) – ma anche sulle revisioni attributive di alcune opere del percorso della pinacoteca, preferisce rimanere fedele alla tradizionale dicitura e nota delle affinità con opere collocabili tra la fine del Quattrocento (come il *Ritratto* allora in casa Castelbarco: IIIa.13-16) e i primissimi anni del nuovo secolo come la *Santa Barbara* oggi a Berlino (IIIa.44-52). La tavola, che non ha mai goduto di un'ampia fortuna critica, è stata definitivamente espunta dal catalogo di Boltraffio e, dopo essere stata dibattuta tra Bramantino e Albertino Piazza (come rimarca Adolfo VENTURI 1900b, p. 227) e successivamente attribuita a Martino Piazza (MALAGUZZI VALERI 1908, p. 206, n. 337), è stata recentemente restituita a Vincenzo De Barberis da Massimo ROMERI (2012-2015, pp. 16-17); cfr. anche M. Tanzi, in *Pinacoteca di Brera* 1988, p. 35, n. 9; FIORIO 2000, p. 206.

IIIc.25, 30 vd. IIIa.78; IIIb.79.

IIIc.33-36, 39 vd. IIIa.64-69; IIIb.47-51.

IIIc.37 vd. IIIa.70-75; IIIb.73-76.

IIIc.38 vd. IIIa.86-88.

*

IIId.1-4, 16 vd. IIIa.20-37; IIIb.20, 24-41; IIIc.1-7, 15.

IIId.5-8 vd. IIIa.38-40; IIIb.42-45, 54.

IIId.9 vd. IIIa.41-43; IIIb.46; IIIc.8.

IIId.10 vd. IIIa.17-18; IIIb.17-19, 23.

IIId.11-15, 17 vd. IIIa.44-52; IIb.52-53, 55-56, 64; IIc.17-20, 24, 26, 29.

IIId.18, 31 vd. IIIa.53, 62; IIb.57, 65.

IIId.19-25 vd. IIIa.61, 76, 78, 81; IIb.77-80; IIc.25, 30.

IIId.26 vd. IIIa.58-60; IIb.60-63; IIc.21-23, 27-28, 32.

IIId.27 vd. IIc.24, 29. La commissione braidense è, in questo passaggio, più larga e comprende anche il nome di Giuseppe Gaudenzio Mazzola (1748-1838), pittore e, dal 1805, insegnante a Brera: MANDER 2008, pp. 652-653; CASSANELLI 2010, p. 137.

IIId.28-30, 32-33 vd. IIIa.64-69; IIb.47-51; IIc.33-36, 39. È aggiunto, in questa redazione, il riferimento ad AMORETTI (1804, pp. 112-113) sulla base del ms. *Ambrosiano* X 343 inf. di Baldassarre Oltrocchi (per cui cfr. NAVONI 2013); cfr. anche CALVI 1869, p. 61.

IIId.34 vd. IIIa.70-75; IIb.73-76; IIc.37.

*

IIId.1-12 vd. IIIa.20-37; IIb.20, 24-41; IIc.1-7, 15; IIId.1-4, 16.

IVa Cesare da Sesto
Pittore

¹Cesare da Sesto o Cesare Sesto fu dal Lomazzo collocato nel numero di sette grandi pittori del mondo parlando dell'era moderna, e certamente egli è uno di quelli che, al cadere del secolo XV ed il principio del successivo, col loro valore illustrarono l'Italia e resero quell'epoca fra tutte per l'arti famosa. ²Il Vasari, omettendo di scrivere in proposito de' professori delle arti che fiorirono in questa parte d'Italia, pure non una ma più volte fece menzione di lui, quasi che nelle prime non avesse detto a sufficienza (***).

³Tanto dal Vasari che dal Lomazzo questo valente dipintore è tenuto di nascita milanese. ⁴In Milano infatti in quel tempo abbiamo incontrato diversi individui di questo casato che esercitavano le arti, ad alcuni de' quali poteva per parentele attenere il Cesare di cui siamo per parlare. ⁵Un Dionigi da Sesto esercitava l'arte dell'orificeria che allora in Milano, come in Firenze, avevano comune colle arti del disegno; questo era dal duca Galeazzo Maria scelto ad eseguirgli una collana d'oro intagliata del valore di trecento ducati da quattro lire imperiali cadauno (***). ⁶Verso la fine del secolo stesso ne era un ingegnere, vale a dire architetto ducale; al principio del seguente operavano un Battista, un Paolo ed uno Stefano, scultori intorno alla Certosa presso Pavia, fra quali Stefano assai distinto, e del quale diremo [1v] qui avanti.

⁷Da quale fra maestri di quel tempo in Milano avesse Cesare il primo indirizzo nell'arte non abbiamo potuto rilevare. ⁸Alcuni lo vollero della scuola di Leonardo senza alcun fondamento, perché tardi lo imitò in qualche sua opera, ma noi possiamo smentire questa supposizione.

⁹In Milano abbiamo una copia fatta di un dipinto di Cesare da Sesto rappr^e. Erodiade, il cui originale era presso d'un conte Archinto, che lo donò al card^{le}. Mazzarino, conosciuto dal Lomazzo. ¹⁰Questa copia fatta, come dice il Torre, fatta da Ambrogio Figino ora vedesi nella sacristia di S^t. Giovanni alle Caserotte; essa non può, a meno in riguardo a certe cose, come la composizione generale e particolare di ciascuna delle figure, e il colorito in generale, ed alquanto anche il chiaroscuro, di rappresentare l'originale.

¹¹Ora questo dipinto è fatto con un metodo veramente in opposizione a quello del Vinci. ¹²La composizione principale non è disposta pel migliore effetto, le mosse delle figure, anzi che delle forme piacevoli, presentano di quelle non solo sono strane e formano rettangoli, il colorito è intero e vibrato al sommo, il chiaro migliore, che dovrebbe essere riservato alle parti più importanti, è sparso d'ovunque senza riguardo; onde si può asserire che si avvicinò di poi in qualche opera a Leonardo, non fece così nel principio come avrebbe fatto un discepolo. ¹³Né basta col mezzo di quel dipinto l'aver mostrato che Cesare da Sesto non appartenne alla scuola del Vinci, parne che si potrebbe trovar qualche indizio per scoprir chi, ad un di presso, ne fosse il primo suo istruttore cercando la sua maniera ne' suoi compagni, se non la troviamo propriamente nel suo maestro.

(***) ¹⁴Nota nell'arch^o. di S^t. Fedele = Classe Belle arti

¹⁵In vero che noi in due grandi suoi contempora- [2r] nei troviamo alcun principi dei difetti accennati.¹⁶In Gaudenzio Ferrari, per esempio, come pure alcune volte nel Luino, troviamo di queste figure quadrate, formate nelle masse delle loro membra, in alcune sue opere e nel primo, specialmente, quei colori assai forti e poca degradazione d'ombre, ed ambidue, al dire del Lomazzo, che doveva essere benissimo informato, e più chiaramente dal Cotta (***), furono discepoli di Stefano Scoto (***); né pare quindi che lo Scoto, sebbene il Lomazzo lo lodi a cielo pel valore nel dipingere grotteschi, che forse non voleva lodare per riguardo alle figure, non perciò rimanga escluso da quelli che trattavano questo genere [e] lo insegnavano, che anzi parebbemi che il dirlo maestro di due dipintori di storia includa questa arte la principale.

¹⁷Ad ogni modo egli, prima del cadere del secolo, alcuni anni prima, egli era pittore e era andato a Roma. ¹⁸Doveva egli aver conosciuto il dipinto del Perugino e forse almeno di fama anche quello in Cremona, né di Leonardo ancora aveva veduto il Cenacolo. ¹⁹Perugino in quel tempo dipingeva in Roma; è più che probabile che a lui si accostasse il nostro Cesare.

²⁰È in Milano nella raccolta, in cui non sono rare cose veramente graziose, del conte Carlo di Castelbarco un ritratto di Valentino Borgia a lui provenuto da Roma. ²¹Il Borgia è in età piuttosto giovine e deve di sua natura essergli stato fatto mentre egli, sotto il governo di Alessandro VI, vi stava non solo sicuro ma potente, e quindi non dopo 1503 ma piuttosto, se si considera la giovinezza del Borgia, verso il 1490 [2v] o 1492 in cui Raffaello pare ancora non dipingesse; il fondo del dipinto è tutto del genere che usò Leonardo, di cui doveva pure aver veduti alcuni dipinti. ²²La maniera di quel ritratto, in fine, non più pare di persona che dilati la sua maniera, ma che già alquanto diffusa e pratico di essa la adatti e collochi in quella di Perugino. ²³E noi lo attribuimo già da tempo a Cesare da Sesto anzi che a Raffaello, che o non dipingeva ancora, o in maniera più peruginesca che non quella di questo ritratto.

²⁴Salito poi al soglio pontificio il cardinale della Rovere col nome di Giulio II, una delle prime cose che egli pensava fu di por mano all'abbellimento del maschio della rocca d'Ostia e ne incaricava Baldassare Peruzzi che, uscito da scuola non tanto rara, +aveva+ appreso la pratica dell'arte, e questo cercò un ajuto [su] cui poter far conto ove egli non sentivasi forte e prese con sé Cesare (Sesti) da Milano. ²⁵Vi dipinsero i due colleghi a fresco di chiaro scuro alcune stanze, con diverse storie, e specialmente una battaglia come usavano anticamente i Romani, quindi una schiera di soldati che davano l'assalto ad una rocca, dove si vedevano con bellissime mosse appoggiare arditamente le scale alle mura, e quelli dalla rocca difenderla con fierezza.

²⁶Erano in quella storia istromenti guerreschi di varie forme secondo l'usanza delle nazioni che furono cose tenute delle migliori, dice il Vasari, che facesse il Peruzzi soggiungendo che molto doveva in ciò all'ajuto di Cesare da Milano.

(***) ²⁷Verbanus lacus istoria.

(***) ²⁸Il Lomazzo era discepolo del Della Cerva, che eralo di Gaudenzio Ferrari, e più.

²⁹A quel tempo circa entrato Bramante d'Urbino in grazia del pontefice, presentava Rafaello perché fosse ammesso a dipingere in una delle sale vaticane; e fatto l'esperimento, gli erano nel Vaticano date a dipingere tante cose che Rafaello chiamava ajuti d'ogni [parte] [3r] d'Italia, ed è naturale che non lasciasse di prevalersi di quelli che già erano in Roma e che avevano colle loro opere già mostrato quanto valevano. ³⁰Il Taja, scrivendo di quelli dai quali Rafaello faceva dipingere la loggia del Vaticano dalla Creazione, eseguita da lui, in poi, nomina Giulio Romano suo discepolo, Pierino del Vaga, Pellegrino da Modena (***) e qualche altro, e lasciava di indicare l'esecutore del dipinto delle ultime arcate. ³¹Ora le pitture che vedonsi ivi in Roma sono dagli artisti tenute per opera di Cesare da Sesto e quando noi le vedemmo, le tante e tante volte, sempre le trovammo di uno stile alquanto diverso dall'altre, e lombardo anzi che romano. ³²Rappresentano quelle storie fra le altre la Nascita del Redentore e l'Adorazione de' Magi.

³³Nelle circostanze in cui si trovavano Rafaello e Cesare da Sesto in Roma non andò molto che concepirono una reciproca stima che presto si cambiava in amicizia, ed il Lomazzo racconta (il che forse raccolse in Roma) che un giorno trattenendosi amichevolmente fra loro, scherzando, Rafaello gli dicesse: Oh come, o Cesare mio, com'è che tanto siamo fra di noi amici e non di meno ci facciamo tanta guerra col pennello?

³⁴Proposizione dettata da un sentimento più che d'emulazione, d'invidia propria di chi e la narrava da prima e la raccoglieva, più che della bella anima di Rafaello che doveva anzi sentirne ammirazione, ma che in bocca di Vasari vale [3v] ad esprimere appunto in qual conto dovesse, da quel giudice che era Rafaello, tenuto.

³⁵Cesare Sesto, ben conosciuto in Roma, lo doveva essere anche nei paesi che ad essa concorrevano per apprendere le arti, come per ottenere artefici abili a rendere ornati i palazzi e le chiese cui s'era pensato a far sorgere di bella architettura. ³⁶Ed a questo scopo i seguaci del Lojola, che in Messina avevano fatto costruire un tempio dedicandolo a S.^t. Niccolò, invitarono a dipingervi Cesare Sesti.

³⁷Di lui tre dipinti noi sappiamo che facesse in Messina, due de' quali, e di questi il principale, conosciamo anche di veduta perché da tempo esistente nella Galleria di Napoli. ³⁸È un quadro di molte figure grandi poco meno del naturale, rappresentante l'Adorazione de' Magi. ³⁹La sua forma pel lungo non lascia di far supporre che servisse ad una cappella se non unito ad altro od altri dipinti da formare una grande ancona. ⁴⁰Il Lomazzo discorre di questo dipinto, sul quale scrisse anche un sonetto, ma noi dubitiamo ch'egli non lo conoscesse che di fama, e per un disegno che dice posseduto da Antonio Maria Vaprio pittore (***) e, non molto informato, supponeva quel quadro in un chiostro di monache.

⁴¹Questo dipinto noi vedemmo non sono molti anni in Napoli nella Regia Galleria. ⁴²Ci parve ammirabile per lo splendore del colorito, e per la facilità dell'esecuzione.

(***) ⁴³Vedi anche Filippo Titi. Descriz.^e del Vaticano pag. 432.

(***) ⁴⁴Tempio della Pittura pag. 139.

⁴⁵Assai bello ci parve il gruppo d'uno de' Magi in adorazione di Gesù Bambino sulle ginocchia della madre. ⁴⁶Nel complesso molte figure sono in atteggiamenti alquanto strani e poco naturali e sente della sua prima maniera, che noi esaminammo nella copia da Ambrogio [4r] Figino fatta d'un suo quadro. ⁴⁷Di questo quadro pure una copia ne fosse, ed un dipinto fatto dal disegno che ne aveva Anton Maria Vaprio, ne vidimo a Castiglione Lodigiano, nella chiesa dell'Incoronata.

⁴⁸Un altro dipinto di Cesare si vede nella stessa Galleria venuto egualmente da Messina, è una M^a. Vergine seduta in trono tenendo il Bambino sulle ginocchia.

⁴⁹Di un altro da lui dipinto che era in Messina ci resta a dar notizia, che rilevamo da una nota del Vasari essere un tempo in un chiostro di monache, contenente la B. Vergine col Bambino e S^t. Giovanni Battista e S^t. Giorgio.

⁵⁰Quest'ultimo era tutto vestito di ferro, tanto lucente, che al vederlo quel dipinto pareva d'avere innanzi un'armatura veramente di metallo forbito.

⁵¹Questo fu trasportato nella chiesa di S^t. Domenico.

⁵²Se facesse altre opere, e quanto tempo Cesare da Sesto si trattenesse in Messina, e quando tornasse in Roma e quindi in patria è ignoto ma non deve aver tardato molto.

⁵³Certo sì è che al suo ritorno in Milano non vi trovava a signore di quella città quel protettore delle Arti che era Lodovico Sforza, ove aveva dimorato i più begli anni della vita, e sul quale un tempo poteva contare di aver appoggio e favore. ⁵⁴Egli era morto prigioniero in straniera terra; ma pure rimaneva il sacro fuoco degli ingegni destato, rimaneva l'amore del sapere e delle arti, rimanevano gli esempi dell'operare, e rimanevano stupende, se non molte, opere di pittura di scultura e d'architettura da emularsi, e molti [4v] ingegni sorgenti. ⁵⁵Si aggiunga che le confraternite e i conventi, arricchiti per elemosina o per lasciti di morti nelle guerre e nelle pestilenze, sentivano il dovere di far abbellire col mezzo di queste arti venute nell'uso del giorno. ⁵⁶Era fra gli altri in Milano un chiostro con chiesa, non bella ma grande, ed atta ad essere ornata coll'opera specialmente del pennello; ed quei frati che avevano per loro aspirazione la Pace mostravano di amarne pur anche i frutti nell'arti belle e specialmente nella pittura, che favorirono; così in breve divenne un vero museo. ⁵⁷Nel vasto suo refettorio, ora posto col restante del chiostro a servizio dei trovatelli, esiste ancora, benché in gran parte guasto, un grande dipinto a fresco che ne occupa una intera parete. ⁵⁸Vi era e rimane in parte colorita la Crocifissione di Cristo fra i due ladri, e sul piano i crocifissori, e loro capi, non che i di lui seguaci, e la Vergine Madre fra le pie Donne che ivi lo avevano seguito. ⁵⁹Nell'alto intorno a Cristo ed alla croce è un coro di angeli a corteggiarlo, quasi a consolarlo in quel momento ed adorarlo, ed altri cori s'avvicinano ed altri si vedono da lontano arrivare dalle lontane plaghe del cielo. ⁶⁰Il Torre e il Lattuada ritennero, senza accennare onde fosse loro venuta la notizia, dissero quella dipintura di Marco d'Oggiono. ⁶¹Giuseppe Bossi nella sua opera sul Cenacolo di Leonardo (***) si mostrò mal persuaso di questo giudizio, e vi trovò due maniere diverse fra le quali quella di Cesare da Se-

(***) ⁶²Storia e descriz^e. del Cenacolo pag. 133.

sto; vi lesse inoltre, oppure venne da lui conosciuta, di quel dipinto la data del 1510.⁶³ Attualmente questo grandioso dipinto è stato iniquamente ridotto nel più misero stato e in gran parte [5r] quasi distrutto avendone una mano ladra e profana strappata la superficie colorata della parte più bassa e facilmente accessibile.⁶⁴ Resta intatta tutta la parte superiore di Cristo in croce, degli angeli, ed anche dei ladri nelle parti laterali, e qualche poca parte al basso, quella meno bella e d'un color più pesante che s'accosta alla maniera di Marco, mentre del gruppo della Vergine fra le Marie, che sembra della stessa mano che dipinse il Cristo e gli angeli, di Ces^e. da Sesto, non rimane che il primo colore, vale a dire l'abbozzo.⁶⁵ Sarebbe però a credere che Cesare cominciasse l'opera, come è pratica, dall'alto e poi venisse a colorirne le parti basse; e quindi, impedito da malattia o da altro, il dipinto fosse da Marco d'Oggiono condotto a fine.⁶⁶ La parte superiore, ancora discretamente conservata sebbene lorda dalla polvere, dal fumo del refettorio e dalle ragnatele, può essere pulita e merita di essere trasportata in luogo degno.

⁶⁷Non devono essere lasciati senza alcuna menzione i dipinti di ornato che sono nelle pareti laterali coi medaglioni con entro figurette a chiaroscuro, fatte forse sulla maniera di Stefano Scotto che sembra essergli stato maestro.

⁶⁸Con quest'opera abbiamo perduto ogni opera di Cesare cui potremmo dare un ordine di tempo; ora passeremo dire di altre opere a fresco ed ad olio, la maggior parte delle quali ne rimangono tuttora.

⁶⁹Alcuni hanno tacciato Cesare da Sesto come disuguale nelle sue opere, ad onta del Lomazzo [5v] che asserisce che dalle sue mani non uscisse opera che non era condotta a perfezione, e noi aggiungeremmo che, a quest'uso suo, sembra che Cesare amasse di ripetere gli stessi soggetti, che non sempre potevano essere voluti dal committente.⁷⁰ Abbiamo veduto come una delle sue prime opere rappresentasse la decollazione di S^t. Giovanni Battista con Erodiade; ora, di questo argomento, un altro dipinto era posseduto dal Lomazzo, il quale, come egli asserisce, vendeva all'imperatore Rodolfo (***), e si trovava nel Gabinetto imperiale di Vienna.

⁷¹Nella sacristia di S^t. Giovanni alle Case rotte conservasi la copia d'un Battesimo di Cristo che dello stesso Cesare da Sesto era un tempo posseduto dal sig.^r m.se Galarati, regio ministro; ora, di questo soggetto, un altro dipinto eseguiva ancora a fresco nelle case della Zecca (***), sebbene accresciuto di molte figure, ed arricchito di accessorj; ed ancora nelle stesse case aveva dipinta un'altra Erodiade colla testa recisa in un bacile, che il Vasari loda grandemente; ormai, a memoria d'uomini, que' luoghi, non più appartenenti a quell'uso, non serbano che un dipinto rispettabile ma non attribuito a Cesare da Sesto, né a pittore riconosciuto.

(***) ⁷²Tempio della Pittura pag. 139.

(***) ⁷³Vasari Vita di G. da Carpi T. 12 pag. 299. e di Dosso Dossi T. 9. pag. 146.

⁷⁴Questo dipinto è pure pregevole. ⁷⁵È una B. Vergine seduta, che con una leggera fascia sotto le ascelle tiene il suo Bambino che scherza con un agnello, S^t. Gio Batta e due angeli a lui vicini. ⁷⁶La Madonna, in delicato, ha qualche cosa del michelangiolesco, la testa è rafaellesca, i putti, come gli angeli che sono della stessa grandezza, massime nelle teste, assai leonardeschi. ⁷⁷Nel complesso, se di questa pittura fossimo obbligati a dire l'autore, dicessimo il Lanino.

⁷⁸Abbiamo del Battesimo di Cristo un altro dipinto ancora dello stesso Cesare in piccole figure in un paese fatto dal Bernazzano che di presente conservasi con altri dipinti preziosi nelle stanze del duca Scotti.

⁷⁹Il Bernazzani era discepolo di Leonardo e si occupava specialmente al paesaggio; e di lui il Vasari, emulando gli antichi scrittori greci che raccontavano cose tenute come meravigliose de' loro pittori, dice che, avendo il Bernazzano disposto il paese dove aveva a dipingervi Cesare le figure, posto all'aria aperta a disseccare, gli uccelli [6r] volassero a quella tavola in cui ne erano altri dipinti così veri che li tennero per vivi. ⁸⁰E narravi pure che il Bernazzano, avendo dipinto sulla parete d'un cortile un fragoletto, i pavoni vi accorrevano a beccarne le fragole fintanto che mantennero il loro colore (***)

⁸¹A questi giudizi fatti da animali, come altri da persone zotiche, noi non dovessimo dar tanta importanza, meno la dovevano dare gli scrittori della storia pittorica e che trattavano l'arte come il Vasari ed il Lomazzo, che dovevano distinguere la diversità fra una cosa veramente bella ed un'altra che illuda.

⁸²Nell'istituto caritatevole detto di S^{ta}. Corona, fondato da un Gio. Francesco Rabbia con diversi altri benefattori, per il quale egli prestava la propria casa sul piazzale di S^t. Sepolcro, era un oratorio ove radunavasi quei pii confratelli, ed ivi egli, che tutte le sue case faceva dipingere da Bernardino Luino, nell'altare aveva una pala di grandezza proporzionata al luogo da Cesare Sesti, con entro Maria V^e, Gesù Bambino ed i Santi Girolamo ed Ambrogio.

⁸³Diverse opere di lui sono raccolte nella nostra galleria. ⁸⁴Una tavola avvi di mezze figure, la B. Vergine S^t. Gio Batta e S^t. Gioachino egregiamente composta e disegnata, ma nel colorito non tanto splendido come usò, non sappiamo se per cause sopraggiunte, od originariamente. ⁸⁵Di questo una replica (***), o copia antica e ben fatta, si vedeva prima del 1820 nella Galleria del cardinal Fesch in Roma.

(***) ⁸⁶Vasari Vita di Dosso Dossi T. 9. pag. 146; Lomazzo Tratt^o. della Pittura Lib. III Cap. I nell'ediz^e di Roma f. 320. 321.

(***) ⁸⁷Questo dipinto fu acquistato dalla nostra galleria circa il 1810 da certo Veronesi che faceva commercio di quadri.

[6v] ⁸⁸Di bellissimo colorito e di effetto ivi è invece un piccolo quadro rappresentante una Madonna vestita di ricco abito rosso purpureo, accosciata su erboso terreno, che porge le mani al suo Bambino. ⁸⁹Un grosso albero che sorge là non lungi, i monti all'indietro azzurreggianti, il cielo lucente fanno quel dipinto insieme brillante ed armonioso, più che qualunque altro suo dipinto da noi conosciuto.

⁹⁰Al tutto leonardesco per la composizione, come pel disegno, è pure un piccolo quadro d'una B. Vergine seduta sopra un rialzo di terra in campo aperto, cui va d'attorno scherzando il figlioletto. ⁹¹Questo forma con altri preziosi dipinti parte della collezione dell'esimio amatore e conoscitore il c^{te}. Carlo di Castelbarco.

⁹²Un piccolo S^t. Girolamo nella grotta di Betlemme, da longa età a lui attribuito, era non è molto presso la famiglia Mazzenta.

⁹³In Pavia, diversi anni sono, il professore Scarpa possedeva di questo valente una tavola assai bella, forse da lui fatta in Roma quando vi stava con Raffaello, che s'accostava assaissimo a quella maniera. ⁹⁴Questo fu inciso da Ignazio Fumagalli prima che, poco fortunatamente per l'arte, divenisse segretario dell'Accademia. ⁹⁵Lo Scarpa, morendo, lasciava quel dipinto con altri che possedeva alla città della Motta nel Friuli della quale era nativo.

⁹⁶In Noviglio, nel territorio di Rosate, era un affresco del quale fa menzione il Moriggia (***), che ripeteva l'Albuzzio, rappresentante S^t. Sebastiano.

⁹⁷Il santo era ancora legato ad una pianta, appena saettato, e stava esalando lo spirito. ⁹⁸Uno degli scherani che lo avevano trafitto stava slegandolo, mentre l'altro, seduto su di un piccolo sasso colla schiena rivolto allo spettatore, stava fisso col volto nel santo morente. [7r] ⁹⁹Meravigliosi sonovi gli ignudi del santo, non ché de' saettatori, e meraviglioso è detto il paese che qui dobbiamo credere opera di lui, e non già del Bernazzano.

¹⁰⁰Nel 1770 circa, mentre scriveva l'Albuzzio, si vedeva ancora in fine del corso di Porta Romana una chiesetta innalzata nei tempi che il terrore della pestilenza faceva che il popolo si volgesse specialmente a S^t. Rocco che, per essere morto di codesto male, si riteneva prote[gge]sse nel cielo contro a' suoi attacchi. ¹⁰¹Era già nel portico che le stava innanzi ad atrio stato dipinto un St. Sebastiano colla B. Vergine, quando si volle ripetuto quel dipinto votivo anche nel suo interno, e sopra l'altare, dal valente pennello di Cesare che vi poneva un vero capolavoro. ¹⁰²All'abolizione della chiesa il Governo, che improvido non aveva ancora volto un pensiero alla conservazione di cosa tanto importante alla nostra gloria, vendeva quello stupendo dipinto probabilmente e venne acquistato dal nobile Girolamo Melzo, eccellente estimatore e raccoglitore di così dette arti patrie; e questo dipoi passava in uno de' successori, il duca Antonio.

¹⁰³Sta questo in una delle sue sale con altri dipinti collocato in una magnifica cornice intagliata e dorata con ante da chiudersi come aveva anticamente. ¹⁰⁴Nell'alto in mezzo sta la B. Vergine con fra le braccia il suo Bambino.

(***) ¹⁰⁵Di grandezza circa un 1/3 di metro per un 1/4.

(***) ¹⁰⁶Nobiltà di Mil^o.

¹⁰⁷Di sotto è il prototipo S^t. Rocco, quale viatore stanco ed amalato, seduto su d'un masso sorgente dal suolo variato; ai piedi gli è il suo [7v] cane, fido compagno, in uno stupendo paese. ¹⁰⁸L'azione di lui in riposo è stupendamente variata e pittorica che, sebbene avviluppato nelle vesti del viaggiatore, mostra intelligenza somma di forme muscolari, e di scorci. ¹⁰⁹Il colorito è di tal robustezza e brio da non degradare al confronto di quelli migliori tra dipinti della scuola veneta. ¹¹⁰Poco inferiori sono gli altri dipinti dell'ancona. ¹¹¹Quelli che erano nei lati ora si vedono assicurati nell'interno delle due ante: i S^{ti}. Giovanni Batista, in età virile, e Giovanni Evangelista seduti fra le nubi; al basso, da una parte S^t. Sebastiano, quasi ignudo, legato all'albero, e dall'altra S^t. Cristoforo col Bambino Gesù sulle spalle, come narrava la leggenda, che attraversa un ruscello. ¹¹²Queste due ultime figure sono, come richiedeva il soggetto loro, fortemente disegnate e di corrispondente colorito; le due superiori sono loro di favorevole confronto. ¹¹³Questa ancona però di presente non è intera, siccome già nella chiesetta di S^t. Rocco: lasciando da parte il Lanzi, che non poteva vederla al suo posto, daremo qui le differenze che sono al confronto di quella stessa veduta dall'Albuzzio in S^t. Rocco. ¹¹⁴Un S^t. Pietro e S^t. Paolo che erano nell'interno a luogo dei due diversi S^{ti}. Giovanni, che probabilmente erano di fuori, non si vedono più; egualmente non vi si vedono i due S^{ti}. a cavallo Martino e Giorgio che erano già sulle portelle, e fra quali il Lomazzo del cui disegno anche solo tanto lodava l'espressione del ribrezzo che aveva il cavallo, sebbene spinto dal suo cavaliere, ad inoltrarsi contro il mostro infernale.

¹¹⁵Finalmente diremo di un lavoro a fresco di certa estensione, finora non giudicato ne +...mente+ conosciuto.

[8r] ¹¹⁶Noi le abbiamo esaminate e studiate più volte. ¹¹⁷Occupano esse l'intero cortile di una casa nella via dei Bigli, non è molto di un individuo della famiglia Taverna, disegno della maniera di Bramante l'antico milanese. ¹¹⁸La corte, sotto i portici che la circondano e le pareti che sostengono il tetto, è interamente dipinta; sotto il portico a pergolato e verdura, nelle quattro facce delle pareti a quadrature ad ornamenti e figure, di cui le principali e meglio conservate originariamente (***) sono tra una finestra e l'altra, che rappresentano le arti ed Apollo. ¹¹⁹E, se bene si considerano, si verrà nell'opinione che a niuno de' nostri dipintori, sia pel disegno sia pel colorito, parlando delle più belle, a niuno possono meglio appartenere che a Cesare da Sesto. ¹²⁰Bellissima specialmente è la figura che, stando presso l'andito della porta, si vede nella faccia di contro, un poco a sinistra.

¹²¹In Roma, oltre agli affreschi fatti per Raffaello che non hanno il suo nome, doveva aver lasciato anche qualche dipinto ad olio. ¹²²Uno difatti ne è nella Galleria Vaticana, nelle sale de capi d'opera, col suo nome, in cui A.F. Rio leggeva la cifra del 1521 che a noi non riuscì, e non sarebbe sufficiente per stabilire che, a quel tempo, egli fosse tornato ancora in quella città, dove andò da Milano anche un quadro di Bramantino Suardi.

(***) ¹²³Dal Bianconi, nella sua Guida, detto di Luino e sua scuola pag. 467.

(***) ¹²⁴Furono, nel terzo decennio del secolo, ristaurate queste pitture da certo Airaghi.

¹²⁵Questo quadro sostiene il confronto di Raffaello e di Coreggio nella sala ove è collocato. ¹²⁶Rap- [8v] presenta M. Vergine; essa col braccio destro sostiene il piccolo Gesù; a sinistra del riguardante sta un S^{to}. Vescovo con piviale e pastorale, dall'altra S^t. Giovanni evangelista, giovane di belle forme; è detta la Madonna della cintura.

¹²⁷Due dipinti tenuti per opera di Cesare da Sesto si vedono nella Galleria di Torino, nelle sale dei capolavoro: uno rappresenta la B. Vergine, mezza figura che stringe al seno il frutto delle sue viscere con S^t. Giovannino; nel gabinetto ove si radunavano i magistrati, un'altra B. Vergine col Bambino.

¹²⁸In Brescia nella Galleria civica si tiene di questo dipintore la mezza figura di un angelo col dovuto pregio.

¹²⁹La morte di Cesare da Sesto ignorasi quando propriamente avvenisse.

¹³⁰Il Bianconi, senza accennare la fonte di questa notizia, disse che ella gli sopravvenisse nel 1524. ¹³¹Forse la trasse dal De Pagave che la accennava pure in alcune memorie raccolte su Leonardo da Vinci e sui di lui discepoli; da cui fu tratto il supplemento dal S^t. F.G.D. mettendo in bocca del Cesariano ch'essa accadesse in Vigevano, dove fosse la sua sepoltura dando solo insignificante principio di una iscrizione che egli a lui attribuisce. (***)

(***) ¹³²Hic tegitur Cesar e Sexto stirpe prognatus etc. ¹³³Vasari ediz^e. di Milano T^o. 7. pag. 119.

[1r]

IVb Cesare da Sesto

Pittore

¹Cesare da Sesto fu dal Lomazzo collocato il settimo de' primi pittori del mondo, parlando de' moderni, e certo egli è uno di quelli che al cadere del secolo XV. e il cominciamento del successivo pel loro merito illustrarono l'Italia e resero famosa fra tutte quell'epoca. ²Il Vasari, ommettendo di scrivere di proposito de' professori dell'arte lombardi, pure non una ma diverse volte fece di lui menzione, quasi che quanto ne aveva detto prima non fosse mai a sufficienza (1).

³Tanto dal Vasari che dal Lomazzo questo valente dipintore è tenuto di nascita milanese. ⁴In Milano, infatti, circa quel tempo abbiamo incontrato diversi individui attinenti alle arti di questo casato, ad alcuno dei quali Cesare potrebbe appartenere. ⁵Un Dionigi de Sesto esercitava l'oreficeria (allora al tempo di Galeazzo M^a. Sforza, in Milano come in Firenze, gli orafi erano assai istruiti nel disegno), il quale fu dal Duca scelto per eseguire una collana d'oro intagliata dal valore di duc^{ti}. 300. da £ 4. imperiali per cadauno (2). ⁶Verso la fine del secolo 15. un Antonio da Sesto era ingegnere, il che +proseguiva a+ valere architetto, attinente al Governo ducale (3); al principio del secolo seguente erano alla Certosa presso Pavia tre scultori, un Battista ed un Paolo da Sesto ed uno Stefano, specialmente pel valore dell'arte distinto e di cui daremo in questo volume alcune notizie.

[1v] ⁷Da quale de' maestri di quel tempo fosse indirizzato nell'arte non potemmo rilevare da alcun documento. ⁸Alcuni lo dissero della scuola di Leonardo senza alcun fondamento, ma noi possiamo dimostrare che questa supposizione, sebbene alcune volte lo imitò stupendamente, non sussiste.

(1) ⁹Vita di Baldassare Peruzzi T^o. 8. pag. 297
di Dosso Dossi __ 9. // 146.
di Girol^o. da Carpi __ 12 // 299.

(2) ¹⁰Archivio di S^t. Fedele. Classe Belle arti.

(3) ¹¹Eccone una nota desunta da altre d'antico carattere dal d. arch^o., senza data od assegnazione

Ducali Ingegneri
Bramantus ingegniarius pictor
Io. Iacopus Dulcebonus ingegniarius et sculptor
Io. Batagius de Laude et murator

Mag. Iov. Ant. Omodeo
Mag. Iov. de Busto
Mag. Antonio da Sexto
Mag. Iacomo Stramido
Mag. Andrea Gianangelo
Mag. Benedetto de Briosco

¹²Noi abbiamo in Milano una copia che deve essere necessariamente di uno de' suoi primi dipinti che, in mancanza di originale primitivo, ne può assicurare. ¹³È un dipinto nella sacristia di S^t. Giovanni rappresentante la Decollazione del S^{to}. cui quella chiesa è dedicata ed è asserito dal Lomazzo, dal Torre e da [***] che fu copiato dall'originale posseduto ... da Ambrogio Figino. ¹⁴Benché sia copia, le forme principali, il colorito nella qualità principale, come il chiaroscuro, non può a meno di essere conservato. ¹⁵Ora questo dipinto potrebbe appartenere a qualunque altra scuola anzi che a quella del Vinci. ¹⁶Le masse sono quadrate e dure, il colore intero e forte, il lume sparso dovunque ugualmente. ¹⁷Non conoscendo quadri che mostrino quale de' maestri insegnassero questa maniera prima del suo tempo, che non poteva essere lo Zenale, già in Brescia, né il Fossano, assai diverso di maniera, né Bramante da Urbino, cerchiamola [in] altri suoi coetanei per rimontarvi. ¹⁸Si trovano questi atteggiamenti quadrati e non simpatici alcune volte in Gaudenzio Ferrari, come anche in Bernardino Luino che al pari, secondo [quanto] ne dice il Lomazzo, ben informato di quanto concerne a Gaudenzio (***) e [che] conobbe pur l'altro, furono discepoli di Stefano Scoto (***) che, se il Lomazzo nel suo capitolo loda come principale nel dipingere grotteschi, non viene escluso che fosse professore pur anche [2r] nell'arte figurativa, [anche se] per questa non credeva di poter stimarlo in confronto di tanti altri.

¹⁹Ad ogni modo noi possiamo credere che prima assai della fine del secolo si trovasse in Perugia od in Roma a studiarvi perché poco dopo, quando nel 1503 salì al soglio pontificale il card^e. Della Rovere sotto il nome di Giulio II, vediamo che era già in Roma conosciuto per valente nell'arte perché Baldassare Peruzzi, avendo da questo pontefice avuto l'ordinazione di dipingere nelle sale della rocca d'Ostia, chiamava ad essergli d'ajuto in quell'opera Cesare da Sesto che, propriamente, dice da Milano.

²⁰Per essere conosciuto, doveva Cesare averne dato prova con altre opere.

²¹È in Milano nella raccolta, e fra alcuni preziosi dipinti, che possiede il conte Carlo di Castelbarco un ritratto di Valentino Borgia che era un tempo in Roma che, per la giovinezza che mostra e per l'improbabilità che gli fosse fatto allora che ad Alessandro VI successe Giulio II a pontefice, dovrebbe appartenere piuttosto prima della fine che ne' primissimi anni del successivo 15^{simo}. secolo. ²²Esso è in fondo come di maniera peruginesca (***), non tanto si direbbe ingrandita, [ma] come innestata sopra un'altra più grande; il fondo sarebbe quello del genere solito a darsi nei quadri leonardeschi, non come li fece Raffaello colle sue +...+; però noi, inclinando ad attribuirlo a Cesare da Sesto, lo supponessimo eseguito da lui in Roma dal 1495 al 1500. quando Borgia era in favore presso Alessandro VI.

(***) ²³Lomazzo era stato discepolo del Della Cerva che era stato collaboratore in molte sue opere, +assunto+ in nome sociale fra loro...

(***) ²⁴Tomo [***] ediz^e. di Roma.

(***) ²⁵Perugino che allora +deve+ dipingere in Roma.

²⁶Comunque fosse, salito al soglio pontificio il Cardinale Della Rovere sotto il nome di Giulio II, una delle opere cui prima diede mano fu il miglioramento dell' [2v] abitazione nel castello d'Ostia; e ben tosto si incominciava le dipinture incaricandone Baldassare Peruzzi e questo, che non era provetto nell'arte, avendo d'appoggiarsi validamente, scelse Cesare.

²⁷Vi furono in quel maschio rappresentati a fresco di chiaroscuro fatti guerreschi, incontro d'armati corpo a corpo, assalto di città e difesa fatta con macchine ed armi di varie forme, secondo l'usanza delle diverse nazioni, e dall'una che dall'altra parte mostrando fierezza grande sia ad attaccare che a difendersi.

²⁸Questa pittura diceva che allora facesse delle sue migliori per l'ajuto appunto di Cesare da Milano. ²⁹Essa avrebbe potuto essere ben conservata ancora ai nostri tempi, come tante altre che ne sono in Roma ed altrove; ma furono prima mal condotte da ritocchi ed attualmente non credo che più se ne vedano nemmeno gli avanzi da' quali si sarebbe potuto conoscere lo stato della pittura a Roma prima di Raffaello.

³⁰A Milano Cesare aveva visto probabilmente alcune cose di Leonardo a questo tempo e Raffaello non venne in Roma che dopo salito al soglio pontificio Giulio II che faceva dipingere nel Vaticano Luca da Cortona, don Pietro della Gatta, il Bazzi da Vercelli d^o. il Sodoma e il Perugino, e pare come +veder+ che dovesse fin allora farne questo per suo modello. ³¹Solo quando Bramante vecchio [venne] in grazia del Pontefice, veniva Raffaello introdotto presso di lui e, dopo le prime opere, [ebbe] la maggior parte del Vaticano da dipinge[re] ovvero chiamava ajuti d'ogni parte +e facesse+ che di Cesare, già in Roma, si valesse specialmente nelle logge dette di Raffaello dove faceva da suoi ajuti dipingere le Storie del Vecchio Testamento sino alla nascita di Gesù, meno le prime volte che dipinse egli stesso.

³²Il Taja, non sappiamo su quali basi, indicava quelle fatte da Giulio Romano, quelle da Pierino del Vaga, quelle di Vincenzo da S^t. Geminiano [***] dell'ultima arcata, ove rappresentasi il principio del Testamento Nuovo, la sola fama ne dice i dipinti appartenere a Cesare da Sesto e, dallo stile, mi parebbero più che della scuola di Raffaello avere qualche cosa della scuola lombarda.

[3r] ³³Vedremo successivamente parlando, anche indipendentemente di Raffaello dovrebbe aver fatte altre opere di composizione; noi non troviamo che un quadro che A. F. Rio asserisce nel Vaticano colla data del 1521.

³⁴Tutte le probabilità che possono giovare a stabilire a un breve periodo della vita quei fatti certi che a buona parte di essa appartengono, ci si presentano a dimostrarci come Cesare da Sesto, a quest'epoca ben conosciuto pittore e dimorando in Roma, fosse invitato a recarsi a Messina a dipingere per la chiesa di St. Niccolò che all[ora] era stata eretta [...] grande Adora[zione ...] non appare ch[e ...] diceva quest'opera [...] -do; e su questo faceva +...+ ma non pare che egli [...] solo pronunciasse tale opinione per +esserle+ [...] stato a lui riferito.

(***) ³⁵+Al foglio+ Vasari +T.+ 9 pag. 146.

³⁶Il quadro, dopo qualche secolo, fu trasportato nel museo di Napoli. ³⁷Noi a dir vero vi troviamo splendido colore, e bellissimo il gruppo della Madre, il suo Bambino ed uno de' Magi in ginocchio; ma in molte delle altre figure non vediamo quella attitudine naturale e simpatia, ma quel difetto che abbiamo rimarcato nelle mosse delle copie che sono a S^t. Giovanni alle case rotte. ³⁸Un altro dipinto è in quella sala del museo, probabilmente proveniente da quella stessa città, dove sembra che facesse altre opere. ³⁹È detto difatti che in Messina per un chiostro di monache dipingesse in tavola una B. Vergine [3v] col Bambino, S^t. Giovanni Batta, e S^t. Giorgio vestito di ferro così lucente che pareva esser vera (***). ⁴⁰Qui noi ci troviamo ancora nel pieno bujo volendo indicare l'epoca in cui egli ripatriava, come quella delle diverse opere fatte in Milano. ⁴¹Di quella che Rio desunse per indicare qualche sua opera, della pestilenza che afflisce questo paese, pure non possiamo valerci perché più volte quella sventura in quegli anni afflisce la nostra città.

⁴²Ritornato in patria, egli al certo non trovava quel largo fautore delle buone arti Lodovico detto il Moro, pur de' favori che prestò all'arte di coltivare i bachi da seta colla introduzione e propagazione di questa pianta (***), ma trovò lo spirito trasfuso nelle grandi corporazioni religiose e negli amministratori delle chiese, ed in mezzo alla comune prostrazione ed immiserimento del paese, sorgere opere di pittura grandiose e mirabili.

⁴³Onde, mancando d'ogni data pur per presunzione, noi qui innanzi riferiremo le sue opere [che sono] state fatte da lui dopo quel tempo, che a noi saranno note, senza pretesa di alcun ordine.

⁴⁴Un Battesimo di Cristo, che sembra diverso da quello che allora fu tipo alla copia qui sopra citata, che allora era del cardinal Monti, ne era in mano del Senatore Gaspare Visconti; e questo soggetto pur naturalmente variato era dipinto in un paese dipinto dal Bernazzano in figure piuttosto piccole, così che non si può asserire che il paese serva alle figure o viceversa; e il paesista era nel suo genere meritevole di essere favorito, come Cesare di esserlo da lui.

⁴⁵Al Vasari si aggiunge il Lomazzo ad attribuire a [4r] questo pittore, come a qualche altro di cui si dirà, e di Bernazzano opere d'un effetto portentoso, come di quelle di Zeusi e di Parrasio avevano fatto, col fare che la cosa imitata coi colori venisse presa per quella stessa prodotta dalla natura.

⁴⁶Raccontasi adunque che il primo dipingesse sotto di un portico un bellissimo fondo di paese con piante e arbusti, e verdure, e fra queste un fragoletto in cui erano frutti maturi, e dice che fossero sì bene imitati che i pavoni che passavano nell'orto vicino accorresservi a beccarli fintanto che la superficie del muro fu interamente guasta.

(***) ⁴⁷Vedi anche Guida di Napoli del 1530. pag. 173.

(***) ⁴⁸Vasari nella nota pag.

(***) ⁴⁹+Pezzetto ... cavalli sotto al portico di Sanseverino.+

(***) ⁵⁰Vasari.

⁵¹Il Lomazzo dice anche che il Bernazzano, in una tavola del Battesimo di Cristo dipinta da Cesare da Sesto, facesse certi uccelli nel paese tanto naturali, che essendo la tavola posta fuori al sole, forse per meglio asciugar, alcuni uccelli loro volavano intorno credendoli vivi e veri; e questa è quella del s.^t Prospero Visconti cav.^e mil.se.

⁵²Meraviglia che se nasce nel popolo ignaro delle arti, non doveva ciò accadere in artefici come erano tali scrittori che non potevano ign[or]are come tale illusione è facile a generarsi dalla artificiosa collocazione degli oggetti dipinti, dalla luce momentanea e da altri accessori che non dipendono dall'arte della pittura propriamente.

⁵³Ora, seguendo a dire di Cesare da Sesto, un'altra Erodiade, segue a narrare il Lomazzo che ne avesse egli stesso, e che mandava in dono a Rodolfo II imperatore di Germania, e si crede anche di presente conservato nel Gabinetto imperiale di Vienna.

⁵⁴Nell'istituto che i[l] nostro concittadino Rabbia aveva fondato nella propria casa sul piazzale di Santo Sepolcro, dipingeva una pala colla B. Vergine, il Bambino, S Ambrogio da un lato, S.^t Girolamo dall'altro.

⁵⁵E un S.^t Girolamo nella grotta di Beteleme pur per la famiglia Mazzenta.

⁵⁶In Noviglio, un tempo nella pieve di Rosate, rac- [4v] conta il Moriggia (***) vedevasi nella chiesa da lui dipinto un S.^t Sebastiano; pittura assai importante; egli dava la descrizione che noi qui ripetiamo. ⁵⁷Il Santo era appena saettato, ancora attaccato all'albero ove era stato legato; uno degli scherani che lo avevano fatto segno de' loro colpi, stava slegandolo, mentre l'altro, seduto sopra un rialzo di terra colla schiena +gobba+ al riguardante, stava a lui rivolto. ⁵⁸Meraviglioso era l'ignudo del martire, né meno meravigliosi quelli dei due saettatori poco meno che tali, né per bellezza era meno il paese.

[1r]

IVc Cesare da Sesto

Pittore

¹Cesare da Sesto è uno di quei pittori che, sul cadere del secolo XV. ed al principiare del successivo, pel suo merito è da annoverarsi [fra] coloro che in Italia resero famosa quell'epoca.

²Il Vasari, che ommettendo di scrivere di proposito le vite de' pittori Lombardi pure in alcuni luoghi non poté a meno [di] far menzione di Cesare da Sesto, non una volta ma, quasi mai ne avesse detto a sufficienza, diverse volte cita lui e le sue opere (***).

³Egli, tanto dal Vasari che dal Lomazzo, è tenuto per nascita Milanese; ed in Milano e circa a quel tempo noi abbiamo incontrato diversi individui di quel casato, de' quali alcun probabilmente +come+ di artisti essi medesimi o fu d'una stessa famiglia, od attinente per parentela. ⁴Un Dionigi esercitò l'orificeria ed fu scelto da Galeazzo M^a. Sforza per eseguire una collana d'oro intagliata del valore di 300. ducati da £ 4. imperiali (***). ⁵Verso la fine del secolo stesso (1500) un Antonio da Sesto era ingegnere quanto a dire architetto ducale ed al principio del seguente alla Certosa presso Pavia furono scultori un Battista ed un Paolo da Sesto (***). ed uno Stefano, specialmente distinto e del quale daremo qui in seguito le notizie.

⁶Quale de' maestri di quel tempo indirizzasse i primi passi di Cesare nella carriera delle arti, non è ricordato né ci fu dato di incontrare in verun documento. ⁷Alcuni lo dissero, senza recare alcuna circostanza, né scritto o documento che lo accerti, discepolo di Leonardo da [1v] Vinci, ma ciò non può ammettersi.

⁸In questo caso però, volendo saperne alcun ché, ne pare che siavi un argomento da cui cavarne qualche cosa a proposito. ⁹In Milano esiste un quadro nella sacristia di S^t. Gio alle Casarotte, che è asserito copiato da Cesare da Sesto da un autore incognito; questo in complesso deve, nelle forme e nei colori, conservare pur molto dell'originale: è una decollazione di S^t. Gio. Battista. ¹⁰Lo stile di questo dipinto dimostra che l'autore, prima di esso, non aveva studiato in Roma quando vi operavano il Perugino o il Ghirlandajo od altri consimili, né di appartenere +pure+ alla scuola di Leonardo. ¹¹Era dunque, il che torna in onore alla patria di Cesa[re ...] e forse più d'[...] il Foppa che [... Bre]scia, non [...] per la ma[niera]. ¹²Non potendo altrimenti, guardando intorno a pittori suoi coetanei di cui sappiasi il maestro e per conoscere con chi egli abbia comune almeno in qualche parte la maniera, vediamo che, per certo colorito risoluto e intero, per la diffusione troppo eguale della luce, non che per certe mosse +dure+ e quadrate e smodate, qualche poco talvolta s'avvicina a Gaudenzio Ferrari ed un poco anche a Luino in alcune cose, i quali [...] +dire+ del Lomazzo] ne +accerta+ furono discepolo[li ...].

(***) ¹³[***]

(***) ¹⁴Archivio di San Fedele = Classe Belle - arti.

(***) ¹⁵[***]

(***) ¹⁶Un altro rap. un Cristo deposto.

¹⁷E perché Stefano Scotto, da Lomazzo lodato solo pei grotteschi, +non+ poteva essere pittore anche di figura, sebbene il Lomazzo di questo lato non lo stimasse molto valente per suoi difetti? ¹⁸Né parebbe av[...] +-lasse+ quelle [...] [2r] si recano a Roma ove già cominciavano a recarsi i giovani ché era in Lombardia arrivata colle opere la fama del Perugino e qualche altro.

¹⁹Noi ve lo troviamo col Vasari nel 1503 quando [era] salito il cardinal della Rovere sul soglio pontificio e Baldassarre Peruzzi, incaricato di dipingere nel maschio della rocca d'Ostia, invitava Cesare ad ajuto in quel lavoro al quale, se ben si considerano le parole del Vasari stesso, sembra attribuisse il merito maggiore e che per lui in essa il Peruzzi facesse delle migliori sue cose. ²⁰Vi si vedevano, egli narra, fatti d'armati, combattenti corpo a corpo, assalti di città, e difese fatte con macchine ed armi di varie forme, secondo l'uso delle nazioni e, sì da una parte che dall'altra, attendere con grande fierezza ad offendere e a difendersi.

²¹È un ritratto in casa del conte Carlo di Castelbarco in Milano che rappresenta Valentino Borgia che per l'età che dimostra assai giovine, *e pel disfavore in cui cadde poco dopo salito al soglio pontificio Giulio II*, deve essere stato fatto circa nei primi d'allora, prima che morisse Alessandro, cioè prima del 1503. ²²È fatto con poco colore, di mano che ha veduto il Perugino e Leonardo, ha fondo di vicine rupi e monti azzurri in lontananza, come sono in Lombardia. ²³Calcolato i pittori che a quel tempo potevano averlo dipinto, che esclusi quasi tutti i veneti e, per la leggerezza e quasi trascuratezza del colore, come pel paese, anche Rafaello, saressimo quasi per crederne autore Cesare da Sesto; nel qual caso noi dovremmo pur credere che egli, dopo il quadro della decollazione di S^t. Giovanni Battista, di cui la copia a S^t. Giovanni alle Caserotte, facesse alcuni studi e passasse qualche tempo nella scuola di Leonardo.

²⁴Intanto era scorso dopo le sue pitture d'Ostia qualche anno quando Rafaello, introdotto dal suo parente [2v] Bramante da Urbino, veniva ben accolto da Giulio II e poi, dopo la disputa del Sacramento, incaricato mano mano di tante opere che doveva ricorrere ad ajuti fuori e dentro di Roma, perché fossero pittori de' migliori. ²⁵Dava ad essi disegni e direzione.

²⁶Tale fu il risultato della famosa loggia che ebbe di Rafaello il nome. ²⁷Si ha dal Taja, sebbene la citazione non indubbia, che vi fece lavorare Giulio Romano, Pierino del Vaga, ma non ha dato notizia di chi dipingesse l'ultima arcata che la fama in Roma diceva opera di Cesare da Sesto, di cui era ben naturale che Rafaello, cercando artefici lontani, di lui presente si prevalessesse.

(***) ²⁸Vasari T. 8. pag. 297.

(***) ²⁹fatto prima che morisse Alessandro cioè prima del 1503.

(***) ³⁰sebbene citazione non indubbia.

³¹Il Lomazzo narra (***) che anzi Raffaello, conosciutone il merito come dipintore e come di lui individualmente, entrava seco in amicizia che andò sempre crescendo, prediligendolo fra i tanti artefici che lo circondavano, sicché un giorno scherzando gli domandava come mai fosse che, mentre erano fra di loro in tanto stretta amicizia, coi pennelli si facessero tanta guerra?

³²Proposizione che noi accettiamo come espressiva della stima che di lui aveva Raffaello, ma che noi possiamo rifiutare di accettare integralmente come proveniente dalla bell'anima di Raffaello che non aveva, e non poteva, conoscere le gare e le guerre dell'invidia, colle quali lo scrittore di questa notizia formulava, secondo il proprio modo di sentire, quei nobili e gentili sentimenti che poterono crescere fra di loro.

³³In Roma, se vi guardiamo d'attorno, non troviamo altro suo lavoro che un dipinto, probabilmente di quel tempo (***), che è nella Pinacoteca Vaticana, assai bello e tenuto in gran conto.

(***) ³⁴Tratt^o. della Pittura ediz^e. di Roma pag. 107, di Mil^o. pag. 177.

(***) ³⁵Cesare in Roma.

(***) ³⁶Rio disse d'avervi letto, oltre al nome, l'epoca del 1521. ³⁷Ma né noi, né un amatore intelligente che recentemente lo osservò, non vi trovava. ³⁸A.F. Rio sappiamo veder le opere di fuga.

[1r]

IVd Cesare da Sesto

Pittore

¹Cesare da Sesto o Cesare Sesto fu dal Lomazzo collocato nel numero de' sette più grandi pittori del mondo dal risorgimento dell'arte al suo tempo, e per certo egli fu di coloro per cui, al cadere del secolo decimo quinto [e] al principiare del decimo sesto illustrarono col loro valore l'Italia, e resero quell'epoca dopo quella di Parasio e di Apelle più d'ogni altra famosa.

²Il Vasari, avendo ommesso di scrivere de' professori di arte di questa città +...+, quando in essa dimorò e delle opere de' suoi pittori conobbe il merito, de' migliori ed in ispecie di Cesare da Sesto, qua e là dove gli venne concesso, fece di lui più volte menzione, come scrivendo di Baldassare Peruzzi (1), di Dosso Dossi (2), e di Girolamo da Carpi (3), sempre accorgendosi di non aver antendentemente detto abbastanza, e procurando di mostrare sempre più quanto grande fosse il suo merito.

³Il Vasari ed il Lomazzo egualmente hanno detto questo dipintore di nascita milanese. ⁴Noi difatti non solo incontrammo diversi individui di questo casato che esercitavano in questa città una, o l'altra arte, alla famiglia de' quali poteva appartenere quel Cesare di cui siamo per tener[e ...]. ⁵Era di questi un Dionigi da Sesto orefice valente nell'orificeria (4) che allora, in Milano come in Firenze, colla scultura e la pittura [divideva] la cognizione del disegno, e questo era tale pel suo merito che veniva scelto da Galeazzo Maria Sforza per lavorargli una catena del valore di trecento ducali di £ 4 imp.li cad°. [1v] ⁶Verso la fine di quel secolo era di quel casato un ingegnere addetto alla corte di Lodovico Maria Sforza di questo casato nome Giovanni. ⁷Uno Stefano da Sesto era fra gli scultori della cattedrale, e poi alla Certosa presso Pavia ed assai valente, non che un Battista (***).

⁸Ma alla famiglia di nessun di +essi+ si conosce che appartenesse.

⁹Alcuni hanno tenuto Cesare fra i discepoli di Leonardo soltanto per la ragione che in alcune opere si accostò alla maniera di quel maestro. ¹⁰Ma tale avvicinamento a quella maniera non fu effetto della scuola avuta, bensì dell'imitazione che già in età matura egli prendeva a farne.

¹¹Non conoscendosi in Milano né altrove un quadro della prima maniera di Cesare da Sesto dal quale facilmente se fosse stato, come da taluno si suppone, discepolo di Leonardo si rileverebbe, ci gioveremo di una copia fatta da Ambrogio Figino nel 1630, quando un Archinto faceva dono al Cardinal Mazzarini dell'originale che doveva a lui appartenere colla capella in S^t. Giovanni alle Case Rotte.

(1) ¹²Vas. T 8. pag. 297

(2) ¹³Vas. T^o. 9. pag. 146

(3) ¹⁴Vas. T 12. pag. 299

(4) ¹⁵Archiv^o. di S^t. Fedele

¹⁶Esiste ancora questa copia nella sacristia e si può scorgere ancora se esso abbia avuta l'origine da Leonardo, od altrimenti. ¹⁷Diamo un'occhiata a questo dipinto. ¹⁸Rappresenta Erodiade che sta per ricevere dal manigoldo la testa di S^t. Giovanni ch'ella aveva chiesto ad Erode. ¹⁹Ora né la composizione generale, né quella parziale delle figure, né quella delle membra che, esprimendo quanto è voluto dalla storia, conservino il decoro e l'attitudine convenienti, né meno i colori colla armonia, né la luce, che secondo i suoi precetti [è] parcamente distribuita e riservata agli oggetti più importanti del dipinto, tutto questo non vediamo in questo dipinto, come in una copia sarà avvenuto [2r] al pari che nell'originale. ²⁰Bensì tutte queste cose vi stanno ben diversamente.

²¹La maniera ben diversa di comporre da quella di Leonardo la vediamo da Cesare conservata, trattandosi di grande composiz.^e, +persino+ nel suo gran quadro fatto in Messina, fatto dopo il soggiorno di alcuni anni in Roma.

²²Fiorivano allora distinti pittori, di alcuni de' quali trovammo memorie negli archivi e in maggior numero nei libri delle spese della Cattedrale, dove quelli che vi operavano non potevano sfuggire come un altro Trevigliese per nome Giovanni che dipinse una tavola per la Cattedrale, un Zanetto Bugatti, di cui abbiamo +dato+ la vita, un Gio. Angelo Seregno, il quale vi dipinse le ante di un organo, e quindi un Gottardo e due piccoli figli Bernardino e Stefano alla scuola di uno de' quali poi fu Gaudenzio Ferrari e, come credono alcuni, anche Bernardino Luino, ove noi crediamo che sulla via dell'arte [si fosse incamminato] da +lontano+ Cesare da Sesto.

²³Per quanto Leonardo si mostrasse ben presto superiore a tutti i dipintori che erano in Milano.

²⁴In Lombardia, alquanto prima che vi fosse conosciuto Leonardo, doveva essersi diffusa la fama di Pietro Vannucci di Perugia, poi chiamato col nome della patria il Perugino, per due dipinti mandati l'uno a Cremona, l'altro (una ancona) alla Certosa presso Pavia, onde facilmente quest'ultima opera da lui conosciuta pare che fortemente lo invogliasse di recarsi presso di lui, o in Roma, poiché ivi ben presto ve lo vediamo.

²⁵Egli doveva secondo i nostri calcoli esservi giunto prima del pontificato di Alessandro VI (1492). ²⁶Datosi egli a seguire il Perugino e studiare sulle sue opere si avvicinava alla sua man.^a [2v] specialmente in piccole cose, addottandone la maniera come già aveva fatto dalli Bernardino e Stefano Scotto.

²⁷Esiste nella Galleria dell'esimio raccoglitore di quadri il conte Carlo di Castelbarco un ritratto di Valentino Borgia fatto assai giovane, al più di una ventina d'anni. ²⁸Si direbbe fatto da Raffaello assai giovane ma rifle[te]ndo all'età del Borgia, Raffaello non poteva avere più di dodici o quattordici anni, e noi non possiamo crederlo opera sua, ma piuttosto di Cesare Sesto che studiava farsi del Perugino imitatore, e con pennello già alquanto di lui più largo.

(***) ²⁹Carlo Torre Rit^o. di Mil. f 304.

³⁰Salito poi al soglio pontificio (1503) il Cardinale della Rovere col nome di Giulio II, una delle prime cose cui volse le sue cure fu di rendere abitabile e convenientemente ornata la rocca d'Ostia, ed incaricato di ciò Baldass[ar]e Peruzzi, lo spediva colà. ³¹Era questi pieno di genio naturale, ma stato educato da maestri ancora mediocri, e sentiva il bisogno di avere in quella non facile impresa un valido ajuto. ³²Egli perciò pose gli occhi sopra Cesare (Sesto) come giovane ben istruito, intelligente, e di molta pratica, che volentieri accettava l'offerta.

³³Il Peruzzi recatosi sul luogo col collega che s'aveva scelto, e considerate le opere da farvisi, cominciava nel maschio della rocca a dipingere alcune stanze a fresco che riuscirono assai belle. ³⁴Una di queste, dice il Vasari, egli dipinse di chiaroscuro, nel modo che dipoi [fu] solito fare Polidoro da Caravaggio. ³⁵Rappresentavi in questa un combattimento come si praticava dagli antichi romani: una schiera di soldati stava all'assalto di una rocca. ³⁶Questi pieni di valore, sotto a loro scudi, appoggiate le scale alle mura tentavano di salirvi; gli altri dall'alto con armi, e con sassi cercavano di ributtarli fieramente. ³⁷In queste pitture si faceva mostra di bella e varia sorta d'armi, e di molti

(***) ³⁸Vasari Vita di Baldas. Peruzzi.

[1v]

IVe ¹Il cardinale Riario vescovo d'Ostia, vedendo resa quasi inabitabile la sua residenza, era da qualche anno venuto in pensiero di farla migliorare, e vi destinava come conoscente d'architettura, come di pittura, il giovine Baldassare Peruzzi. ²Questo, non essendo stato istruito da maestro teorico e valente, sentiva il bisogno d'aver appoggio di uno che fatto avesse studii serii e profondi, e tale gli parve Cesare da Milano; gli fece conoscere i richiestigli lavori, e lo domandò dell'opera del suo ajuto, che egli volentieri gli accordava.

³Il Peruzzi recatosi in luogo col collega che erasi scelto, considerate tutte le circostanze, primieramente si pose con esso all'opera nel maschio della rocca, e nella stanza fecero alcune pitture, in chiaroscuro, fatte nel modo che poi adoperò Polidoro da Caravaggio che il Vasari dice riuscissero assai bene. ⁴In una stanza erano guerre d'antichi romani, ed eravi rappresentata una rocca alle cui mura una schiera arditamente appoggiando le scale tentava, sotto gli scudi, di salire. ⁵Gli altri dall'alto con +...+ con macigni cercavano di ributarli fieramente. ⁶Facevasi in questo dipinto mostra di varie specie d'armi in quei tempi adoperate, ed allora da essi conosciute per gli studi fattine delle antiche. ⁷Poco dopo il Cardinal della Rovere veniva assunto al soglio pontificio col nome di Giulio II; essendogli da Bramante presentato Raffaello d'Urbino erane stato assai contento, e richiesto di tante opere, ch'egli [1v] abbisognò di molti ajuti, la scelta de' quali era naturale che cadesse primieramente su di coloro che già in Roma avevano dato prova di loro abilità. ⁸Ciò ebbe ad accadere specialmente nella loggia rimasta celebre, rappresentante la creazione del mondo, fino alla nascita del Salvatore.

⁹Il Taja e il Titi, che primi le descrissero, dicono che di queste tutti furono i cartoni eseguiti da Raffaello, e che gli altri venivano coloriti da Giulio Pipi, Pierino del Vaga, Pellegrino da Modena, eccettuate le ultime quattro. ¹⁰Ora di queste ultime quattro la tradizione, la maniera stessa le mostrano d'una maniera diversa assai dalla raffaellesca, e generalmente vengono attribuite al nostro Cesare da Sesto.

¹¹Egli studiando sempre col disegno, e colla pratica del dipingere andava sempre più perfezionandosi nell'arte, e per cagion d'essa trovavasi spesso con Raffaello d'Urbino e col tempo di lui era venuto in molta familiarità e stretto in amicizia.

¹²Il Lomazzo narra che un giorno scherzando Raffaello, si facesse dicendoli: Oh come, Cesare mio, va la cosa? ¹³Come avviene mai, che mentre noi siamo tanto amici, non di meno quando si tratta dell'arte non ci abbiamo alcun riguardo?

¹⁴Questa proposizione di Raffaello, quantunque pur +...+, che non può riguardare ora le opere fatte col Peruzzi né quelle che aveva eseguito sopra i suoi cartoni, ma conduce a persuaderci che molte altre ne avesse eseguite in Roma di propria invenzione.

¹⁵Nonostante ora non di frequente se ne incontra in quella città.

¹⁶Una, per dirne, ne vedemmo nel museo Campana nel 1863. [2r] in Parigi, acquistato dall'Imperatore de' Francesi Napoleone III, museo che non molte opere incerte di tempo e di autori, ne contiene pur anco di rarissime e di preziose. ¹⁷Era fra queste una Cleopatra che tiene ancora afferrato l'aspide con cui avevasi fatto mordere il seno, e già pare sentire la prima angoscia della morte.

¹⁸Un'altra opera di quel tempo di Cesare Sesti noi teniamo quel Battesimo di Cristo che si vedeva nella chiesa di S.^t. Giovanni Laterano, ora collocato nel museo nuovo, che ora da quello trae il nome, da esso non molto discosto contenente altre cose dell'arte antica e ragguardevoli, continuamente collocate.

¹⁹Cesare da Sesto era molto favorevolmente stimato in quella città, lo era ben anche nella Sicilia d'onde la gioventù cominciava ad accorrere a Roma per ottenere il perfezionamento tanto nella scultura che nella pittura e nella architettura.

²⁰A quest'epoca i seguaci operosi del Lojola avevano in Messina fatto erigere un tempio che dedicarono a S.^t. Niccolò, e chiamavano a farlo decorare fra gli altri artefici Cesare da Sesto.

²¹Due dipinti sono di Cesare nella Galleria, già reale ora nazionale, di Napoli, provenienti da Messina. ²²Uno è quello appunto che era a S.^t. Niccolò, che rappresenta l'Adorazione de' Magi; esso è per traverso, +e se era+ una pala d'altare, dovea esserne parte. ²³È splendidissimo per il colorito e per la facilità e larghezza d'esecuzione notevolissimo. ²⁴In quanto alla composizione, se ne traggi uno de' Magi che inginocchiato adora il neonato Cristo sulle ginocchia della sua [2v] Santa Madre, le figure vi sono mal fra loro legate, e gli atteggiamenti alquanto strani ed esagerati. ²⁵La luce è sparsa ugualmente per tutto il quadro, sono sparsi per tutto i più vaghi colori.

²⁶Di [questo] quadro, senza vederlo, e solo sul disegno posseduto da Antonio Maria Vaprio, pittore di Rodrigo di Toledo governatore d'Alessandria, e da lui citato (1), crediamo [che Lomazzo] facesse l'elogio, e scrivesse su di esso lo sonetto che scorgesi fra suoi Grotteschi.

²⁷Un altro dipinto proveniente, crediamo, dallo stesso disegno cadeva sotto a nostri occhi in una chiesetta di Castiglione Lodigiano, presso quella dell'Incoronata, dove ammirammo la stupenda pala di Albertino da Lodi.

²⁸Un altro quadro della stessa provenienza ed autore si vede nello stesso Museo di Napoli; rappresenta la B. Vergine assisa maestosamente in trono, che tiene nelle ginocchia l'infante Gesù, quasi porgendolo all'adorazione delle genti.

²⁹D'un altro dipinto si ha pure notizia che esisteva in un monastero di monache di quella città. ³⁰Era in questo la B. Vergine col bambino S.^t. Gio. Batta e S.^t. Giorgio. ³¹Desso era tutto vestito di ferro e così rilucente che in esso si credeva di vedere una vera e ben forbita armatura. ³²Il dipinto era stato trasportato nella chiesa di St. Domenico.

(***) ³³Napoleone III.

(1) ³⁴Tempio della Pittura pag. [***]

³⁵Se Cesare facesse altre opere in Sicilia, se tornasse a farne più in Roma e se si tratenesse, o direttamente tornasse in patria, non abbiamo dati per rilevarlo. ³⁶Bensì teniamo per certo che al tempo che ci giungesse non vi si ritrovava quello Sforza signore appassionato protettore delle Arti, condotto prigioniero in Francia. ³⁷Eravi probabilmente tornato Leonardo da Vinci, che forse ivi non rimaneva a lungo. ³⁸Rimanevano ad onta delle sventure del paese, +sparso+ il sacro amore del sapere. ³⁹Rimanevano gli esempi meravigliosi

[1r]

ivf ¹ajuti d'ogni parte d'Italia. ²Il Taja, non so con quale fondamento, parlando della loggia cosidetta di Rafaello dove, meno che le prime, faceva dipingere tutte le volte da suoi ajuti, indicava uno per uno gli individui che vi avevano lavorato, nessuno ne nomina nell'ultima le storie del principio del +nuovo+ Testamento. ³Ora la fama ivi narra che queste +quattro+ fossero opera di Cesare da Sesto, ed in vero lo stile tiene qualche cosa della scuola lombarda prima di Leonardo. ⁴In quelle circostanze che, chiamato da Rafaello +pure+ ad ajutarlo, ebbero a conoscersi, i due valenti dipintori nutrono uno per l'altro una simpatia che divenne amicizia, e confidenza, cosicchè lo distingueva fra tutti i diversi artefici. ⁵Ora un giorno che stavano fra loro a sollazzo, scherzando, Rafaello diceva: E così va Amico.

⁶Noi rechiamo queste parole poste in bocca di Rafaello per indicare la posizione fra loro di questi due grandi artefici, sebbene non si possa credere propriamente di lui, sembrandomi potessero appartenere [...] piuttosto [che] all'anima nobile e generosa di Rafaello, a chi raccontò il caso al Lomazzo, che lo riferisce. ⁷In Roma dovrebbero essere altre opere di Cesare; una sola però se ne conosce. ⁸Assai bella, sebbene fra primi capi lavoro della Sala Vaticana. ⁹Vi si legge il nome ma non già la data, come vorrebbe Rio, né ad ogni modo ne basterebbe l'anno a stabilire che in quello fosse tornato dalla patria a dimorare in Roma (***). ¹⁰Rappresenta questa tavola una Sacra Famiglia denominata della Madonna della cintura, la B. Vergine la quale col braccio destro sostiene Gesù Bambino, alla destra di lei sta un S^{to}. Vescovo mitrato, con piviale indosso e pastorale, dall'altra parte è S^t. Giovanni Evangelista, giovane e di bella forma.

¹¹A quest'epoca noi attribuiamo volentieri l'andata di Cesare in Sicilia.

¹²Cesare, ben conosciuto in Roma, lo diveniva facilmente da quella città che, per riguardo all'arti belle, pure già potea riguardarsi per [3v] la capitale.

¹³In Messina i seguaci del Lojola avevano fatto costruire una chiesa e dedicata a S^t. Niccolò (***). ¹⁴Si voleva quindi decorarla dell'opera di ottimi pennelli fra quali scelsero anche quello di Cesare.

¹⁵Di Cesare chiamato in Messina conosciamo tre dipinti. ¹⁶Per S^t. Niccolò si volle una Adorazione de Magi, e la sua forma quadrilunga ne fa dubitare che potesse servire per una cappella; se non che vi formasse con altri una grande ancona. ¹⁷Il Lomazzo parla di questo quadro che non crediamo conoscesse di persona, ma solo di relazione forse, e specialmente per un disegno che disse che ne possedeva un amico suo (***), Antonio Marco Vaprio; lodò quel dipinto in un sonetto che trovai fra suoi Grotteschi che citiamo, ove il quadro sarebbe stato detto fosse anzi in un convento di monache.

(***) ¹⁸Relaz. di un intelligente.

(***) ¹⁹Tempio della Pittura pag. 139.

²⁰Questo dipinto noi vedemmo già nel museo allora borbonico in Napoli.

²¹È ammirabile per la splendidezza del colorito e per la facilità dell'esecuzione; è assai bello il gruppo d'uno dei Magi in adorazione del Bambino sulle ginocchia della Vergine. ²²Nel rimanente non potemmo a meno di notare le attitudini di alcune persone, né al tutto naturali, né piacevoli, provenienti, come già indicamo, dalla sua prima scuola, delle cui abitudini s'andava solo di mano in mano liberando, e scomparve poi al tutto nelle sue opere.

²³Un altro dipinto di Cesare trovammo nello stesso Museo di Napoli, venuto pure da Messina, d'una Vergine seduta in trono col suo Bambino.

²⁴Di un altro suo dipinto anche abbiamo notizie in una nota al Vasari in un chiostro di monache nel quale sono la B. Vergine col bambino, S^t. Giovanni Battista e S^t. Giorgio. ²⁵Questo vestito di ferro era

[1r]

IVg ¹Noi recentemente abbiamo osservato quegli avvanzi rispettabili. ²La parte superiore rimane intatta; nella parte bassa da quanto esiste ancora si conferma ciò che dice il Bossi: ne dovevano essere delle parti di una mano e parte di un'altra; la parte migliore, che viene formata dal Cristo sulla Croce, dagli angeli che lo circondano con questa, nella quale è il gruppo della Beata Vergine fra le Marie, la giudichiamo appartenere a Cesare. ³Bensi quella fatta con pennello meno delicato potrebbe essere stata eseguita da Marco, e da pennello meno nobile, associatosi da Cesare nell'opera, nella quale, rimasto ultimo, rimase il nome d'autore, +e libero+ a supporlo malamente.

⁴La parte superiore, che rimane solo offuscata dalle ragnatele, e dalla molta polve[re] (***), è interessantissima specialmente per la sua composizione.

⁵Rappresenta Cristo fra' ladroni diviso alquanto da loro dalla forma della lunetta della volta. ⁶Gli stanno d'intorno cori d'angeli accorsi a venerarlo e confortarlo negli ultimi momenti della vita; altri vengono via via per le plaghe del cielo, da lontano. ⁷Il concetto per sé stesso è una magnifica creazione, e bellissima la composizione di quelle schiere, ed angeli più belli non vidimo, fuori che nella cupola presso Saronno di Gaudenzio.

⁸Non tralascieremo qui di accennare il bel fregio a chiaroscuro con entro mezze figure intrecciate ed in medaglie che ricco fregia all'intorno le pareti [1v] della grande tela, lavoro di quello stesso tempo.

⁹Al punto in cui ci troviamo delle notizie e dell'opera di Cesare da Sesto, volendo annoverarle, anche per solo ragionevole induzione, con certo ordine cronologico, noi ci troviamo come viatore che sia sopraggiunto dalla notte, più buja per nubi, che non lasci trasparir raggio di luna né stelle, e debba non dimeno progredire il suo cammino.

¹⁰Ciò che possiamo in quanto alle sue opere asserire, che per lui era cessato l'esempio vivente di Raffaello e di Michelangelo operanti, che in Milano pur stabilmente di Leonardo non trovava che la scuola, ma che non pertanto gli esempi e l'emulazione che di quelli a lui poteva venire, con quella degli allievi di Leonardo, non erano spenti, e pare che sentisse continuamente quella delle proprie opere, e tendesse a perfezionar sempre prima [di] presentarle al pubblico le cose che produceva, così che il Lomazzo ebbe a scrivere, che dalle sue mani non usciva mai opera che non fosse del tutto perfetta. ¹¹E si può dire che esercitasse veramente pienamente questa emulazione delle sue opere, in quanto che essendo la più parte di soggetti +...+ e da cui da lui dipendeva la scelta, le ripeteva frequentemente variandole e migliorandole sempre.

(***) ¹²Questa meriterebbe dalla nostra Accademia che se ne occupasse.

(***) ¹³T^o. I. pag. 314. Ediz. di Roma.

¹⁴Abbiamo veduto come fra le prime sue opere fosse un quadro d'un Erodiade dalli conti Archinti regalato al cardinale Mazzarrini, ed un Battesimo di Cristo di cui è copia nella sacristia di Giovanni alle case rotte, ora uno dell'ultimo soggetto (***) di mano di Cesare ne possedeva pure il conte Prospero Visconti, a proposito del quale il Lomazzo avendo raccontato che Cesare vi faceva eseguire

(***) ¹⁵Lomazzo tomo I. pag. 321.

(***) ¹⁶Questo racconto +però ...+ ad un dipresso +trasportato+: nella vita di Bramantino.

[1r]

IVh ¹di quanto aveva di più bello. ²Essa [una mano ladra e profana] strappava col mezzo di colla la superficie del dipinto, probabilmente all'insaputa di chi aveva la custodia di quel locale, delle figure migliori, cioè di quelle che Bossi giudicava di Cesare da Sesto, cui al basso di quell'affresco si potevano facilmente arrivare, come era il gruppo della Vergine svenuta fra le Marie e qualche altra (***). ³Rimangono però intatti il Cristo e gli angeli d'attorno e i due ladroni, ed abbasso quanto potrebbe essere di Marco, o d'altro da noi non conosciuto, non affatto privo di merito. ⁴Parebbe che Cesare facesse il cartone ed incominciasse l'opera, come è l'uso, dall'alto, d'onde scendesse a colorire l'altre parti, quindi impedito da malattia o da altro, lasciasse l'opera a condurre a fine a Marco cui restava la fama d'esserne l'autore.

⁵La parte superiore di quest'opera, sebbene sembri in tutte le sue parti condotta in mala condizione, coperta di ragnatele, offuscata dal fumo delle mense e dei lumi, crediamo facile ad esser ridotta in stato lodevole se se ne prendesse la necessaria cura.

⁶Non lasceremo qui di far parola del fregio ornamentale con entro certe medagliette con mezze figure di chiaroscuro, che potrebbero essere lavoro di Stefano da Scotto, cui il Lomazzo dava lode speciale di essere in questo genere valente maestro, e noi vedemmo come lo fosse parimenti in quello di figure.

⁷Fino a questo punto noi abbiamo date le notizie di questo grande pittore con ordine cronologico, il che meno potremo per l'innanzi.

[1v] ⁸Prima però diremo ciò che afferma il Lomazzo, che Cesare da Sesto in generale che mai non lasciava uscir opera di sua mano che non fosse perfetta.

⁹Che se da alcuni fu tacciato di variare di stile, egli fu per la ragione che essendosi a quel tempo mostrati al mondo colla loro maniera tre grandi pittori, Leonardo, Raffaello e Michelangelo, finora non pareggiati, possedendo esso l'arte pienamente, s'accostava alla maniera dell'uno ora a quella dell'altro, ora sé stesso nelle sue cose migliori non lasciando di emularsi, il che faceva anche nell'esprimere del soggetto che spessissime volte [ripeteva].

¹⁰Lorché ora dimostreremo dando alle sue opere in questo modo un certo qual ordine. ¹¹Abbiamo già veduto come una delle primissime sue opere fosse un S^t. Giovanni Battista decapitato, di cui il manigoldo sta porgendo la testa ad Erodiade; ora noi troviamo che un altro quadro di tal argomento aveva egli dipinto, che possedeva lo stesso G.P. Lomazzo che vendeva all'imperatore Rodolfo (***), ed ora si conserva ancora nel Gabinetto imperiale di Vienna.

(***) ¹²Bossi +f. sud^o.+

¹³Egli dice a proposito: Certo che vi sono dei gruppi mirabili... Le arie di alcune teste hanno una grazia che egli (Marco) non ripeté mai. ¹⁴Le invenzioni degli abiti, e la nobile espressione, di alcune specialmente nel gruppo della Vergine svenuta, il modo dolce e pastoso del colorito, sono in quest'opera affatto diversi, e superiori a quanto di sua mano si vede altrove.

¹⁵Nella stessa Sacristia di St. Giovanni alle Case Rotte conservasi un Battesimo di Cristo il cui originale era nell'anno 1584 posseduto dal marche[se] Gallarati ministro di Spagna. ¹⁶Ora di questo soggetto un altro quadro egli eseguiva a fresco nella corte della Zecca (***) accrescendolo di accessori, nonché di varie figure. ¹⁷E nelle stesse case della Zecca aveva pur dipinto un S^t. Gio. Batta colla testa recisa su di un bacile che il Vasari, allora in Milano, esalta come degnissima di lode sopra ogni altra sua opera (1).

¹⁸Un altro quadro del battesimo di Cristo a figure di mezzana grandezza, con paese fatto dal Bernazzano, discepolo di [2r] Leonardo datosi specialmente a questo gene[re], si ammira con altri preziosi dipinti nella casa del duca Scotti.

¹⁹Noi non sorpassiamo questo celebre paesista, che [fu] spesse volte a Cesare nell'opera compagno, senza alquanto fermarci a favellarne.

²⁰Il Vasari, ed il Lomazzo, quasi emulando di +lui+ specialmente gli scrittori antichi dei pittori celebri nell'arte, narrano che il Bernazzano faceva un paese per fondo in un quadro di Cesare da Sesto, con un'aria nella quale [erano] alcuni uccelli che, avendolo esposto ad asciugare in un giardino, gli altri uccelli credendoli vivi volavano ad essi. ²¹E così che in una prospettiva in un giardino aveva dipinto nel davanti un fragoletto che i pavoni accorrevano a beccarli in fino che niuno ne mantenne il colorito.

²²A questi giudizi di animali, e direi anche di zotici, non tanto sarebbe a meravigliarsi quanto all'importanza loro attribuita [da] due scrittori che pur sapevano trattare il pennello; che dovevano pur conoscere con quali mezzi si ottengono tali illusioni.

²³Di Leonardo, oltre al famoso Cenacolo nel convento delle Grazie, erano pure altre cose. ²⁴Leonardo da Vinci era stato ancora in Milano, +...+ la sua scuola avviata e per mano del Salaino era venuta in luce la superba composizione fatta dal Vinci per Firenze di Maria Vergine e Sant'Anna, e Cesare parve allora accostarsi a quella maniera.

²⁵È nella nazionale Galleria di Brera un quadro di mezze figure di grandezza naturale rappresentante la B^a. Vergine, col Bambino, S^t. Giovannino, e S^t. Gioachino, egreggiamente composto e disegnato, ma d'un colore non come sapeva fare, non per abbassamento di colorito suo. ²⁶Una replica di questo ne vidimo nella galleria Fech in Roma di colore non tanto splendido, come egli sapeva fare, nel quale si vede Leonardo essere divenuto il suo modello. [2v] ²⁷Un altro vivacissimo di colore e d'effetto ne è di piccola dimensione nella stessa galleria, rappresentante una Madonna in abito purpureo, accosciata su erboso terreno, che stende le braccia al suo bambino. ²⁸Un grosso albero che sorge d'appresso, i monti azzurreggianti all'indietro, il cielo, l'aria irradiata dal sole rendono questo dipinto insieme, brillante ed armonico più di qualunque altro di questo pittore da noi veduto.

(1) ²⁹Vas. Vite di Girol. da Carpi T^o. 12. pagg. 299 – d^a. di Dosso Dossi T. 9 pag. 146.

³⁰Ora in queste case passate in proprietà particolare esiste ancora una pittura a fresco che noi crediamo del Lanino la Madonna col bambino fra angioletti che scherzano con un agnello. ³¹Vi esiste anche una soffitta opera di quel tempo.

³²Tutto leonardesco nel disegno e nella composizione è un piccolo quadretto nella pregevolissima collezione dell'esimio amatore di belle arti il conte Carlo Castelbarco. ³³Vedevisi una B^a. Vergine seduta sopra di un masso in campo aperto, che si volge a un pargoletto scherza[n]te con un agnellino.

³⁴L'attitudine, i panni, il contorno di queste figure sono di tanta grazia che non è facile esprimere con parole.

³⁵Un piccolo S^t. Girolamo nella grotta: ne accenna il Morigi, già posseduto di questo autore al suo tempo dalla famiglia Mazzenta. (***)

³⁶In Pavia non molti anni sono, il celebre professore Scarpa possedeva di questo valente pittore una tavola di forma rotonda, assai bella, forse opera fatta in Roma quando vi stava amico di Raffaello alla cui maniera, vuolsi che molto si accostasse, e che bellissima fosse. ³⁷Noi l'abbiamo inciso da Ignazio Fumagalli prima che, poco fortunatamente per l'arte, ottenesse la carica di segretario dell' Accademia.

³⁸Lo Scarpa, morendo, lasciava quel dipinto, insieme con altri non pochi da lui posseduti, alla città della Motta nel Friuli, nella quale aveva avuti i natali, dove attualmente si conserva.

(***) ³⁹Il conte +...+ preside del Senato d'Italia ne possiede una bella tavola rapp^c.

[1r]

ivi ¹aveva già un non so che di maniera lombarda

²Rabbia, nella sua casa sulla piazza di S^t. Sepolcro, nella cappella ove essi si riunivano, dove aveva fatto dipingere nella propria abitazione Bernardino Luino, nello altare di essa aveva una pala di Cesare da Sesto in cui vedevasi intorno alla B. Vergine col Bambino S^t. Girolamo e S^t. Ambrogio, che ora si ignora ove sia capitato.

³E seguendo a dire delle cose che ormai non ci rimangono, troviamo nel Moriggia, e lo ripeteva l'Albuzzio nel suo manoscritto, [che] a Noviglio, nel territorio di Rosate, era un affresco rappresentante S^t. Sebastiano. ⁴Stava ancora legato ad una pianta, quasi appena saettato, esalando lo spirito. ⁵Uno degli scherani [che] lo avevano saettato stava slegandolo; mentre l'altro, seduto su di un rialzo di terra, colla schiena volta allo spettatore, tenevasi fisso verso il morente. ⁶Meraviglioso egli dice fosse l'ignudo del Santo, e meravigliosi quelli de' due saettatori, come il paese, che dobbiamo +ritenere+ che facesse egli stesso.

⁷Nella casa de sig^{ri}. Mazzenta era un S^t. Girolamo nella grotta di Betlemme, da longhissimo tempo da quella famiglia posseduto.

⁸Alcune opere di Cesare da Sesto si vedono nella nostra Pinacoteca del Palazzo reale di Belle arti e scienze. ⁹Una tavola è di mezze figure grandi come il naturale con la B. Vergine, il bambino e S^t. Giovannino, e i S^{ti}. Giuseppe, Gioachino, egregiamente composto e disegnato e di colore più forte o forse, per circostanze speciali, cresciuto alquanto di colorito.

¹⁰Di bellissimo colorito ed effetto invece nella stessa pinacoteca è un quadretto di circa un 1/3 di metro per circa 1/4, rappresentante una piccola Madonna accosciata su di erboso terreno, con abito abbondante, che sta scherzando col suo bambino; un albero che le sorge vicino, il paese d'intorno ed i lontani monti di forte, vivo, e vero colorito fanno vaghissimo fondo a quel dipinto, egualmente armonico che brillante fra molti suoi dipinti.

¹¹Di verosimile colorito, ma di un disegno più perfetto, è una tavoletta posseduta dal c^{te}. di Castelbarco, intelligente amatore di Belle Arti, di cui già si disse, rapp^t. la Vergine col Bambino, nella quale nel concetto e direi anche nella grazia della composizione, si è assaissimo accostato a Leonardo per l'eleganza delle mosse: quadretto che non ha minore vaghezza nel fondo, che non [si] cesserebbe del contemplarlo.

[1v] ¹²In Pavia il Professore Scarpa aveva raccolto non molti quadri, ma eccellenti; fra questi era principale una tavola di Cesare contenente una Sacra Famiglia, di cui ha data l'incisione Ignazio Fumagalli in una raccolta non prosseguita (***). ¹³In questa l'autore s'accostava più a Raffaello che a Leonardo. ¹⁴Il Professore avendo fatto di tutti suoi dipinti, morendo, legato al suo natio paese della Motta nel Friuli; quel dipinto fu ivi trasportato insieme cogli altri suoi.

¹⁵Nella Galleria civica istituita in Brescia da Tosi trovasi di Cesare una tavoletta con entro mezza figura d'un Angelo, ivi tenuta nel debito pregio.

(***) ¹⁶Quanto meglio avrebbe fatto a proseguirla, che fare il segretario dell'Accademia!

¹⁷Nella regia Galleria di Torino si ammirano pur di Cesare due dipinti: uno nella sala dove sono riuniti i capolavori rappresentante una B. Vergine, mezza figura, che si stringe al seno il frutto delle sue viscere, con S^t. Giovannino. ¹⁸L'altro in un gabinetto ove tenevansi sedute di magistrati, nel palazzo detto Madama, che pochi anni sono serviva a più usi, rappresentante pure esso una Vergine col Bambino.

¹⁹In Milano esiste di Cesare da Sesto ancora un lavoro che certo è un capolavoro di lui, come della Pittura.

²⁰Al principio del seco[lo] XVI in Milano specialmente il terrore delle pestilenze aveva determinato le popolazioni a volgersi a S^t. Rocco che si diceva il principale intercessore in questo riguardo della grazia celeste come stato da simile morbo affetto. ²¹Erano pitture comemmoratrici de' morti, votive per grazie ricevute, e +...trici+ per implorarne. ²²Quale di questi due scopi non sappiamo le pitture di S^t. Rocco, forse per la stessa ragione a lui eretta; era l'ancona pel maggiore altare [2r] stata eseguita da Cesare da Sesto. ²³Nel 1770. l'Albuzzio la vedeva ancora e ne lasciava la descrizione.

²⁴Abolita non molto dopo, l'ancona veniva dal nobile Girolamo Melzo, buon estimatore e raccoglitore di patrie glorie belle, nella propria casa, poco discosta dalla chiesa di S^a. Maria Segreta, acquistata; ancona che dipoi veniva alle mani del duca di Lodi, discende[n]te della stessa famiglia.

²⁵Presso di lui in oggi si vede collocata in magnifica cornice intagliata magnificamente e dorata.

²⁶Fra i dipinti però che sono in essa e la descrizione che ne abbiamo dell'Albuzzio sono alcune notabili differenze. ²⁷Nell'alto, nel mezzo ora sta rappresenta[ta] la B. Vergine con in braccio il Bambino; nella tavola di sotto è dipinto S^t. Rocco: egli, stanco pellegrino +...+, sta seduto sopra un masso, appiedi sta il piccolo cane suo seguace; indietro è un meraviglioso paese che non turba l'effetto delle figure. ²⁸L'azione di lui seduto è non di meno variata, stendendosi alquanto non senza presentare scorci e, sebbene avviluppato nelle vesti, mostrando forme belle e ben intese; è bellissimo il costume delle vesti, assai ben fatte le estremità e bellissimo di tutto insieme il colorito, da non essere disgradato dal migliore de' veneti. ²⁹Nei lati poi sono quattro minori tavolette, assicurati nelle ante che chiudono la tavola principale. ³⁰Rappresentano esse: all'alto due figure fra le nubi, a sinistra S^t. Giovanni Battista, l'altra S^t. Gio. Evangelista; al basso, sotto queste figure, c'è S^t. Sebastiano legato all'albero per essere saettato; sotto l'altro, S^t. Cristoforo col Bambino sulla spalla passando, come voleva la leggenda, un fiumicello.

(***) ³¹Nel palazzo detto Madama, che pochi anni sono serviva a più usi.

³²Queste ultime sono [2v] figure dipinte pur di forte colorito e modi di buonissimo e forte disegno. ³³Nella descrizione lasciata dall'Albuzzio (***), come in quella del Lanzi, internamente erano in due tavolette i SS. Apostoli Pietro e Paolo, a cui sembra siano stati sostituiti li SS. Gio. Batta e Vangelista, già dal Lanzi indicati ne +portelli+ e meno condotti di colore; e mancano due Santi che erano a cavallo, Martino e Giorgio, indicati ambidue dal Lanzi e l'ultimo anche dall'Albuzzio che lo ricorda nell'atto, accennato dal Lomazzo nel disegno da lui conosciuto, di inoltrarsi ripugnando contro il dragone infernale, spinto dal suo cavaliere.

³⁴I due dipinti introdotti a luogo degli Apostoli sono, a dire vero, sebbene condotti per disegno e men +eseguiti+ per colore e lasciati senza importanza, come quelli che dovevano servire per l'ante.

³⁵Ancora un altro lavoro noi crediamo che gli appartenga in Milano, fino ad ora incerto e, qualche volta, sospettato di Bernardino Luino. ³⁶È la corte della casa nella via de' Bigli nella casa non è molto Taverna, ma d'architettura internamente anteriore a quella famiglia, del 1460 circa.

³⁷Occupava quella pittura tutta la facciata negli archi de' portici tra le finestre fra quadrature e grottesche diverse. ³⁸Rappresenta Apollo e le muse con qualche figure allegoriche che fu non è molto fatta ristaurare da uno scolaro di Palagi. ³⁹La maniera di questi dipinti al primo vederla esclude la mano di Luino. ⁴⁰Il suo autore non eragli inferiore nel disegno, né in alcuna altra parte. ⁴¹Da quanto puossi giudicare dopo il largo ristauo si può asserire che non tutte le figure siano di una mano, alcune delle quali assai dell'altre inferiore, specialmente nel disegno.

[3r] ⁴²D'un altro dipinto assai interessante rimaneci pure a parlare, ché insieme cogli anni sempre s'avanzasse nel merito, di che abbiam serbato a far parola perché ne mostra con certa data la durata di sua vita, è uno che porta col suo nome l'anno 1521 in cui fu eseguito. ⁴³Questo al presente si vede in Roma in una sala del Vaticano in cui recentemente furono raccolti i capi d'opera di Raffaello, Tiziano e di Coreggio. ⁴⁴È detto per il largo di mezze figure grandi al vero e mostra nel mezzo la Beata Vergine, detta Vergine della cintura; essa sostiene col destro braccio il Bambino; a sinistra dello spettatore è un Santo vescovo con mitra, piviale e pastorale in mano; a destra sono un bel garzone e S^t. Giovanni evangelista. ⁴⁵Questo quadro, veduto in Roma da A.F. Rio, ha fatto credere che Cesare da Sesto fosse stato allora in quella città. ⁴⁶Ci liberi dal cadere in simile errore +la sicura cognizione+ che questo dipinto era stato aquistato dal Governo di Gregorio XVI da un commerciante di quadri milanese che diceva averlo comperato in una piccola Terra non lungi da questa città.

⁴⁷La morte di Cesare Sesto s'ignora quando propriamente avvenisse. ⁴⁸Il Bianconi, senza accennarne altra fonte sincrona della notizia, narrava che accadesse nell'anno 1524. mettendola in bocca del Cesariani che stampava i suoi Comenti nel 1522., onde la notizia cade di sua natura.

(***) ⁴⁹Mio manoscritto.

(***) ⁵⁰Tratt^o. della Pitt^a. ediz^e. di Roma +vedi+ pagina 301.

[1r]

IVI ¹si accostasse e bellissimo fosse. ²Lo abbiamo inciso da Ignazio Fumagalli prima che, sfortunatamente per l'arti, ottenne la carica di segretario della sua Accademia.

³Lo Scarpa morendo lasciava quel dipinto insieme con altri non pochi da lui posseduti alla città della Motta nel Friuli, nella quale aveva avuto i natali.

⁴In Noviglio piccola Terra in vicinanza di Rosate era un affresco di cui fanno menzione il Moriggia e dopo di lui l'Albuzzio. ⁵Rappresentava questo la morte di Sant Sebastiano. ⁶Il Santo martire era ancora legato all'albero, e stava esalando lo spirito. ⁷Uno degli scherani che l'avevano trafitto era occupato a slegarlo, mentre l'altro, seduto sopra d'un rialzo di terra rivolto colla schiena allo spettatore +tiene volta+ la faccia nel morente.

⁸Meravigliosi vi erano detti gli ignudi e meraviglioso quel paese dove era collocato.

⁹Questo dipinto mi mosse il desiderio di vederlo, ma non mi venne fatto.

¹⁰Stava esso sul fianco della chiesa parrocchiale parallelo ad un edificio, forse antico castello, appartenente alla famiglia de' conti Resta, ed anche di presente circondato da una fossa. ¹¹Il fianco di quella chiesa avendosi dovuto per vetustà rifare, non abbiamo trovata orma di quel dipinto, del quale abbiamo notizia solo della sua esistenza che abbiamo potuto raccogliere da un abitante in quel caseggiato che veduto pur non aveva il dipinto che in uno stato così rovinoso che male se ne poteva rilevare il significato.

¹²Verso il cadere dell'ultimo secolo si vedeva ancora una chiesetta alla fine del corso di porta Romana dedicata a' Santi Sebastiano e Rocco, e specialmente dall'ultimo denominata, cui popoli riguardando come morto di [1v] pestilenza tenevano protettore contro gli attacchi di quel male, a cui allora più ricorrevano che di tanto in tanto più fra loro infieriva.

¹³Erano già sotto un portichetto che le stava dinanzi stati dipinti quei santi (1) quando passato il primo decennio e più del secolo si desiderò che quel dipinto votivo fosse ripetuto sul principale altare dal pennello di Cesare, che vi fece un vero capolavoro.

¹⁴All'abolizione della chiesa verso la fine dello scorso secolo né il governo né il municipio avevano ancor volto il pensiero alla conservazione delle cose più importanti per la gloria della nazione e della rispettiva città e quello ancora andava per modico prezzo venduto al nob. Sig^r. Girolamo Melzo estimatore e raccoglitore benemerito di opere di pittura, specialmente patrie, che poi passava di uno de' suoi successori il vivente duca di Lodi Lodovico.

¹⁵È questa magnifica tavola collocata con altri dipinti in una sala entro una nuova cornice intagliata riccamente, e dorata con ante da chiudersi come si usava anticamente. ¹⁶Nell'alto in mezzo vedesi la B. Vergine col suo pargoletto fra le braccia in attitudine alquanto michelangiolesca. ¹⁷Di sotto il Santo in quella chiesa venerato che qual viatore stanco, ed assalito dal morbo letale sta seduto sopra di un masso in un paese stupendamente dipinto col piccolo cane suo fido compagno.

(***) ¹⁸Torre.

¹⁹La posizione sofferente del Santo è mirabilmente variata e pittoresca, e benché avviluppata dalle vesti non lascia di mostrare intelligenza delle forme e degli scorci.

²⁰Il colorito poi è di tal robustezza e splendore da non esser [2r] degradato da qualunque più bel dipinto di veneto maestro. ²¹Alquanto inferiori di merito erano i piccoli quadri che a questi maggiori e di figure la metà circa del naturale facevano corona. ²²Ora a manca in alto nell'interno dell'anta che aperta diventa parallela alle maggiori tavole, si vede il padre eterno fra le nubi; abbasso S^t. Cristoforo col Bambino sulle spalle, come recan l'antiche leggende, che attraversa un ruscello. ²³Alla destra in alto è posto S^t. Giovanni Evangelista sulle nubi, ed al di sotto S^t. Sebastiano legato all'albero già saettato e morto. ²⁴Le quali ultime figure, come chiedevano per loro stesse, erano fortemente disegnate, sebbene di un colorito men [forte].

²⁵Questi quattro dipinti al primo aspetto danno a divedere che la ancona fu variata dal suo stato originale e primitivo. ²⁶Li vide l'Albuzzio nella chiesetta di S^t. Rocco e li descrisse; descrizione seguita poi dal Lanzi. ²⁷[A]i Santi Pietro e Paolo che, secondo lo stesso, erano nell'interno, sono subentrati il Padre eterno e il S^t. Gio Battista, forse d'altra mano, ed i primi non vi si vedono più; egualmente non si vedono nelle portelle al di fuori da una parte S^t. Martino, dall'altra S^t. Giorgio a cavallo, di cui il Lomazzo esaltava al cielo il disegno posseduto da Antonio Maria Vaprio (***), lodando specialmente l'espressione e il ribrezzo che sentiva il cavallo del mostro infernale [verso] cui dal suo cavaliere era spinto ad assalire. ²⁸Questo depauperamento che noi non possiamo a meno di deplorare, quando avvenisse a noi è interamente sconosciuto.

²⁹Ne resta ad indicare una estesa opera di pittura che trovassi in Milano non ben conosciuta fino ad ora e di cui non fu ben indicato il pittore a cui appartenga. ³⁰Occupa questa un intero cortile nella via de' Bigli, architettato alla maniera di Bramantino [2v] l'antico; posseduta ancora alla metà di questo [secolo] da un individuo della antica famiglia Taverna ed ora di proprietà dei signori Ponti. ³¹Questo è sotto i portici, alle arcate, alle volte, alle pareti dipinto a quadratura ed a pergolati con putti qua e là intrecciati. ³²All'alto tutti gli spazi fra l'una e l'altra finestra sono figure più grandi, quanto il naturale. ³³Rappresentano, queste, Apollo e le arti e formano una sola composizione, sebbene non tutte dipinte d'una mano. ³⁴Di quest'opera, bene considerato lo stile, la maniera con cui sono eseguite e il suo colorito, siamo nella ferma opinione, che questa sia stata diretta da Cesare da Sesto, eseguita in molte parti da Gio. Pietro Riccio, ovvero da un suo proprio discepolo a noi sconosciuto.

³⁵Bellissima fra quelle è la figura d'una Musa che, entrando dalla porta, vedesi incontro alquanto a destra. ³⁶Altre figure sonvi pur degne d'osservazione. ³⁷Alcune, è da notarsi, furono dal proprietario di quel tempo (1830 al 1840) fatte largamente ristaurare dal pittore Airaghi, discepolo di Pelagio Palagi, passato prima del suo maestro ad altra vita.

(***) ³⁸Lomaz. Tempio della Pitt^a. f. 39.

³⁹Era Pelagio Palagi stato in parte educato da Aldrovandi Mariscotti, dilettante d'arti alquanto stravagante che spesavalo a Roma, ove dipinse in una sala di Monte Cavallo, con Hayez, ed in una Sala di Torlonia. ⁴⁰Venuto a Milano nel 1815 o 14. prima allo spirare di Bossi sperò d'esser posto a successore di lui, ma il Governo volendo risparmiare le spese, non avendolo lasciato finire quella scuola, egli Palagi avendo +opere sue+ aprì studi e scuola in Milano nel locale di S^t. Vincenzino ove fece opere e discepoli. = Sala detto Saletta, +Raggi+, Bellosio, Pagani, Riva già di Bossi, e Sabatelli, alcuni de quali dipinsero con lui in Torino; fu anche architetto, e fece la casa pel colonello Arese già Chiostro delle monache di S^t. Agostino, e fu nominato da Carlo Alberto Re di Piemonte archit. suo ornatista, e vi fece diverse opere in corte; incominciò una sala assai grande, con ornamenti, e poi deve avervi fatto [il] cartone per la volta e dipinta. ⁴¹Egli andò a dimorare in quella città, solo venendo a Milano di tanto in tanto, ove proseguiva a tenere il suo studio in S^t. Vincenzino, in un locale del già convento. ⁴²Come scultore aveva fatto in Torino il gruppo [***] che venne anche da lui fuso in bronzo.

⁴³Egli morì dopo gli anni [***] e lasciò una raccolta di marmi egizi alla sua patria, ed a Torino poi a Milano nel caso che, per un minor prezzo da pagarsi, a [***] non venisse accettato. ⁴⁴Le sue opere furono [***]

⁴⁵Rimangono a dire alcune opere di Cesare che sono nelle quadrerie, ed altrove nell'alta Italia.

⁴⁶In Torino nel palazzo Madama, alcuni anni sono, ora crediamo nel palazzo delle Belle Arti, un quadro di mezzana dimensione, la B. Vergine in mezza figura che si stringe al seno il suo pargoletto e S^t. Giovannino e, nella sala dove una volta sedevano i magistrati, un altro dipinto di M^a. Vergine col Bambino. ⁴⁷Nella galleria Lecchi in Brescia è un piccola Madonna di piccola dimensione, circa di mezzo metro; ed in quella civica di essa città, di fondazione Tosi, è una mezza figura d'un angelo assai stimabile.

[1r]

IVm ¹l'una a sinistra S^t. Giovanni Battista, l'altro l'Evangelista; al basso sotto questo è S^t. Sebastiano legato all'albero, sotto l'altro S^t. Cristoforo col bambino sulle spalle, come lo volle la leggenda, presso di un fiumicello: figure di forte colorito e di non men forte disegno. ²Nella descrizione datane dall'Albuzzio, come in quella del Lanzi, eravi internamente in due tavolette i S^{ti}. Apostoli Pietro e Paolo a cui sembra siano stati sostituiti i due Santi Gio. Batta ed Evangelista, indicati dal Lanzi ne' portelli; e mancano i due Santi a cavallo, Martino e Giorgio, indicati distintamente dal Lanzi, e l'ultimo distintamente dall'Albuzzio, in alto che spinge il cavallo contro l'infernal dragone, che il Lomazzo, di cui egli stesso possedeva il disegno, lodava assaissimo (***) per l'espressione della ripugnanza che il quadrupede mostrava a quel mostro. ³A dir vero li due dipinti sostituiti sono meno condotti nel disegno e meno coloriti, come diceva il Lanzi essere le pitture sull'esterno di portelli.

⁴Che ne sia avvenuto di quei dipinti e quando e come fossero tolti dall'ancona non cercheremo, né se esistano ancora in qualche luogo.

⁵Un'altra opera è in Milano fin'ora attribuita a Luino Bernardino. ⁶Questa è la corte nella via de' Bigli di una casa già Taverna. ⁷Essa corte è dello stile di cui abbiamo esempi fino verso la fine del secolo XV né l'epoca [può] distruggere l'attribuzione, bensì l'esame attento di quella pittura che con diverse figure occupa tutta la corte e con quadrature e grotteschi diversi.

⁸Rappresenta Apollo, le muse ed altre figure allegoriche. ⁹Essa fu ristau[rata] saranno circa 20 anni da un giovane pittore della scuola di Palagi. ¹⁰La maniera di questi dipinti al primo osservarli esclude il pennello di Luino: il suo autore non eragli inferiore nel disegno, né in alcuna altra cosa.

¹¹È ben vero che, da quanto puossi giudicare dopo il restauro, si può asserire che non sono tutte d'una mano, una assai inferiore, ma molte lo sono almeno pel disegno. ¹²Noi la crederemmo opera presa a fare in compagnia.

¹³Le migliori cose eseguite da Cesare da Sesto e le altre da Gian Pietro Riccio. ¹⁴Se non che una difficoltà s'affaccia ad adottare questa opinione; né dell'uno né dell'altro noi abbiamo un solo lavoro [a fresco]

indubitabile del primo, e nessuno pur probabile del secondo. ¹⁵Pel primo basterebbe quello della Crocifissione della Pace, che anzi la probabilità d'appartenervi dell'uno rafforza quella dell'altro, da crederla quasi certezza.

¹⁶Altro pittore conosciuto cui possa appartenervi noi non troviamo fuori che uno scolaro di Raffaello...

¹⁷Ignoriamo quale fosse l'ultimo de' lavori di Cesare da Sesto; e quando cessasse di vivere. ¹⁸Il Bianconi senza dir d'onde li fosse pervenuta tale notizia asseriva la sua morte avvenuta nell'anno 1524: il De Pagave diceva che in Vigevano esisteva la sua lapide mortuaria e che Cesare fosse ecclesiastico.

[1v] ¹⁹A questo pittore, in cui si uniscono la potenza nel disegno e nel colorito in grado veramente sommo, non mancò che il tempo perché morì sicuramente prima o poco dopo degli anni cinquanta, i tempi più favorevoli alle grandi opere dell'arte.

(***) ²⁰Tratt^o. della Pittura Tomo I. ediz^e. di Roma pag. 301.

[1r]

IVn ¹Occupa questa l'intero cortile d'una casa nella via de' Bigli, di stile di Bramante l'antico; ed il fondo di esso fu posteriormente tutto dipinto parte a verdura, parte ad ornamenti e riquadri che assecondano l'ordine architettonico. ²Fra l'una e l'altra finestra sono le figure che rappresentano le arti con Apollo. ³Non sono tutte di una mano, né ve n'ha che abbiano la delicatezza di Luino, ma le più belle lo superano nel disegno e nel colore, più delicato e vario. ⁴Queste noi le attribuiamo a Cesare da Sesto e l'altre noi crederemmo possano appartenere a Gio. Pietro Riccio, seguendo ad un dipresso al suo disegno. ⁵Rappresentano quelle figure le arti intorno ad Apollo. ⁶Bellissima è la figura che sta a destra guardando la facciata contro la porta.

⁷Un'opera assai bella di Cesare è in Roma nella Galleria vaticana, e nella sala de' primi capi d'opera, nella quale A.F. Rio leggeva la data del 1521.

⁸A noi questa data non consta che esista, ma fossevi pure non ci pare un dato sufficiente sul quale stabilire che in quell'anno Cesare da Sesto fosse tornato in Roma e tanto più che alcuni anni prima trovammo spedito da Milano a Roma un quadro di Bartolomeo Bramantino, o Suardi.

⁹Questo quadro a fronte di Raffaello, Coreggio ed altri conserva una distinta bellezza. ¹⁰Rappresenta Maria [1v] Vergine ed è detta la Madonna della *Cintura*. ¹¹Essa col braccio destro sostiene il piccolo Gesù; al lato sinistro del riguardante sta un Santo Vescovo con piviale e pastorale, e dall'altra S^t. Giovanni Evangelista, giovane e di belle forme.

¹²Due dipinti tenuti opera di Cesare da Sesto si vedono nella Galleria di Torino: nella sala de' capolavoro, uno rappresenta la B. Vergine, mezza figura, che stringe al seno il frutto delle sue viscere, con S^t. Giovannino; nel gabinetto ove si radunavano i magistrati, un altro quadretto rappresentante pure la Vergine col Bambino.

¹³Nella Galleria civica di Brescia trovasi di Cesare una mezza figura d'Angelo che si tiene in molto pregio.

¹⁴La morte di Cesare da Sesto non si conosce con sicurezza quando accadesse. ¹⁵Il Bianconi, d'onde trasse la notizia ignoriamo, raccontava che accadesse nell' anno 1524. ¹⁶Il De Pagave citava parte di un'iscrizione mortuaria in Vigevano, non abbastanza +...stata+ per il n.o artefice e senza neppure accennare in qual luogo fosse (***). ¹⁷Parrebbe pure che il nostro grande artefice cessasse di vivere circa appena passava l'età di anni cinquanta.

(***) ¹⁸Furono restaurati da un certo Airaghi che morì nel 1855.

(***) ¹⁹Hic tegitur Cesare e Sexto stirpe prognatus etc.

IVa.1-2 Cesare da Sesto, in realtà, non rientra nella rosa dei sette «governatori», cioè dei sette grandi pittori assurti a modello nell'*Idea* perché capaci di raggiungere la perfezione nella varie branche della pittura: Michelangelo nel disegno, Leonardo nel lume, Tiziano nel colore, Mantegna nella prospettiva, Gaudenzio nell'espressione, Raffaello nella grazia e Polidoro da Caravaggio nella forza (LOMAZZO 1590b; cfr. CIARDI 2005, p. 466). È, invece, nominato tra i «pittori eccellenti per aver conosciuto e seguito la natural lor disposizione» e tra coloro che si sono distinti «nel colorare secondo l'arte» (LOMAZZO 1590b, pp. 250, 323). Cesare è inoltre inserito in un gruppo di pittori di grande valore nel quinto ragionamento, sviluppato da Leonardo e Fidia, nel *Libro dei sogni* (LOMAZZO 1563 circa, p. 115, ma pubblicato solo da Roberto Paolo Ciardi nel 1974) e nominato, e spesso lodato, in vari punti del *Trattato* (LOMAZZO 1584b, pp. 97, 165, 174, 176, 201, 209, 295, 381, 395). Giorgio Vasari, rimproverato da Calvi per non aver dedicato sufficiente spazio agli artisti dell'Italia settentrionale, menziona Cesare da Sesto nella giuntina nei medaglioni dedicati a Baldassarre Peruzzi («Per che cominciato a essere in buon credito, [Peruzzi] fu condotto a Ostia, dove nel maschio della rocca dipinse di chiaro scuro in alcune stanze storie bellissime [...]; et in una sala molte altre storie, tenute quasi delle migliori cose ch'e' facesse: bene è vero che fu aiutato in questa opera da Cesare da Milano»), al Dosso e a suo fratello Battista («Visse ne' tempi medesimi il Bernazzano Milanese, eccellentissimo per far paesi, erbe, animali, et altre cose, terrestri, volatili et acquatici. E perché non diede molta opera alle figure, come quello che si conosceva imperfetto, fece compagnia con Cesare da Sesto, che le faceva molto bene e di bella maniera. Dicesi che il Bernazzano fece in un cortile a fresco certi paesi molto belli, e tanto bene imitati, che essendovi dipinto un fragoletto pieno di fragole mature, acerbe e fiorite, alcuni pavoni, ingannati dalla falsa apparenza di quelle, tanto spesso tornarono a beccarle che bucarono la calcina dell'intonaco»; il passo è praticamente identico nella torrentiniana) e, infine, nella *Vita* di Benvenuto Garofalo e Girolamo da Carpi («Et oltre quelli lo [Leonardo] imitò molto bene Cesare da Sesto, anch'egli milanese, e fece più di quel che s'è detto nella Vita di Dosso, un gran quadro che è nelle case della Zecca di Milano, dentro al quale, che è veramente copioso e bellissimo, Cristo è battezzato da Giovanni. È anco di mano del medesimo nel detto luogo una testa d'una Erodiade con quella di San Giovanni Battista in un bacino, fatte con bellissimo artificio; e finalmente dipinse costui in San Rocco, fuor di Porta Romana, una tavola, dentrovi quel Santo molto giovane, et alcuni quadri che son molto lodati»): VASARI 1550 e 1568, IV, pp. 316-317, 422-423; v, p. 435.

IVa.3-6, 14 La milanesità di Cesare è più volte ribadita da VASARI (1550 e 1568, IV, p. 317; v, p. 435), da Lomazzo nella *Tavola* del *Trattato*, dei *Grotteschi* e dell'*Idea* (*Le Tavole* 1997, pp. 24, 55, 67) e da altre fonti, come ORLANDI (1719, p. 117) e LANZI (1809, II, p. 306), che lo chiamano spesso solo Cesare da Milano (fatto che ha contribuito, nel passato, alla confusione onomastica con Cesare Magni, chiarita da PASSAVANT 1838, pp. 29-30). Grazie alle ricerche documentarie, Calvi riesce a isolare alcune notizie riguardanti degli artisti denominati, come Cesare, da Sesto e che potrebbero essere, secondo lo scrittore, parenti del pittore. La frequentazione dell'archivio di San Fedele gli permette di recuperare un documento attinente all'orafo Dionigi da Sesto, a cui Galeazzo Maria Sforza aveva richiesto «una collana d'oro intagliata»: potrebbe trattarsi della croce d'oro con preziosi regalata dal duca alla sua favorita, Lucia Marliani (VAGLIANTI 2008, p. 611), oppure di una delle numerose commissioni ducali ricevute dall'artista, di cui rimangono tracce in archivio (per esempio in ASMi, Autografi, cartella 93, fascicolo 2): VENTURELLI 1996, pp. 146-147, 160, note 121-122, 207-208. Notizie su Dionigi da Sesto, in relazione ai debiti con lui contratti e lasciati insoluti alla morte di Bianca Maria Sforza, sono anche in CAFFI 1876, pp. 535, 537. Sono poi annoverati gli scultori, attivi alla Certosa di Pavia, Battista, Paolo e Stefano da Sesto, i cui nomi si ritrovano anche tra le pagine dedicate al monumento pavese nel taccuino B, compilato sullo scorcio degli anni Cinquanta dell'Ottocento (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fasc. 109.2, taccuino B, ff. 3r-v, 43v, 45v, 55v); per gli scultori cfr. MORSCHECK 1978, p. 348, doc. 616; BATTAGLIA 1992, pp. 159-160; ZANI, ZANUSO 2006, p. 71. Nella supposizione di Calvi hanno pesato anche l'affermazione di ALBUZZI (1773-1778, p. 145), «Forse era fratello del celebre pittore Cesare da Sesto», che chiude il breve profilo biografico dedicato allo scultore Giovanni Stefano, e la consultazione delle *Memorie* di Matteo Valerio, come si rileva da CALVI 1865,

II, p. 162, note 2-3. L'ipotesi di un rapporto di parentela tra questi artisti, in auge tra Otto e Novecento, è oggi definitivamente tramontata: Cesare è infatti figlio di un Giacomo (come si evince dal contratto per il polittico di San Rocco: BELTRAMI 1920), mentre il padre di Giovanni Stefano e Battista ha per nome Luigi; vd. AGOSTI, FARINELLA 1989, p. 332, nota 3; cfr. anche S. Bruzzese, in ALBUZZI 1773-1778, pp. 145-146, commento XLVI 1.2.

IVa.7-16, 27-28 La prima formazione di Cesare da Sesto, come anche altri snodi nella sua carriera di pittore, rimane ancora un problema annoso: cfr. AGOSTI, FARINELLA 1989, in particolare pp. 331-333, nota 35; CARMINATI 1994, pp. 30-47 (con i dovuti distinguo); ROMANO 2002, pp. 192-193. Definito imitatore di Leonardo da VASARI (1550 e 1568, v, p. 435), da LOMAZZO (1590b, p. 358) e anche da CALVI (1869, p. 66), è chiamato «discepolo» del maestro toscano da ALBUZZI (1773-1778, p. 148) e inserito nella schiera dei suoi alunni, per esempio, anche da PASSAVANT (1838, p. 64). Con un procedimento un poco capzioso, ma giustificato dalla considerazione di cui le copie godevano nell'Ottocento, Calvi crede di poter scartare l'ipotesi di una diretta filiazione leonardesca sulla base di una replica dell'*Erodiade* (più correttamente *Salomè*) di Cesare da Sesto eseguita da Ambrogio Figino e allora ricoverata nella sagrestia di San Giovanni alle case rotte. La copia fedele di Figino, il cui originale – di Cesare da Sesto e noto a LOMAZZO (1584b, p. 295) – per Calvi si trovava presso un conte Archinto «che lo donò al card^{le}. Mazzarino», non mostrerebbe le caratteristiche stilistiche proprie della scuola leonardesca, fatto che escluderebbe la frequentazione di Cesare della bottega di Leonardo. Calvi, che tornerà anche in seguito sulla *Salomè* di Cesare da Sesto (vd. IVa.70, 72), seguendo la tradizione storiografica inaugurata da TORRE 1674 (p. 304; 1714, p. 286) – seguito da BALDINUCCI 1681-1728, II, p. 292 e ripreso da ALBUZZI (1773-1778, p. 149), fonte che sicuramente sta alla base di questo passaggio – sta in realtà considerando originale una copia appartenuta agli Archinto e poi ceduta al cardinale Mazzarino, nunzio straordinario a Milano tra il 1629 e il 1630, che è probabilmente da identificare con quella passata in collezione Orléans al principio del Settecento e battuta da Christie's il 6 dicembre 2001, lotto 2404. La nebbia che avvolgeva la *Salomè* e le sue copie è stata dipanata da Stefano Bruzzese, in ALBUZZI 1773-1778, pp. 149-150, commento XLVIII 2.2-3. Ambrogio Figino è, invece, l'autore dei bellissimi disegni a sanguigna tratti da Cesare da Sesto oggi al Museo Diocesano (invv. MD.2001.048.001-012-014), a lui ricondotti da P.C. Marani (in *Disegni lombardi* 1986, pp. 60-65, nn. 14-16; cfr. anche P.C. Marani, in *Quadreria dell'Arcivescovado*, pp. 27-30, nn. 11-13; N. Righi, in *Museo Diocesano* 2011, pp. 378-379, nn. 515-517); Marco CARMINATI (1994, p. 210, n. copia a) ipotizza che la replica pittorica di Figino possa identificarsi con quella già a Firenze, raccolta Volterra. Per la storia collezionistica dell'originale di Cesare e delle repliche, da leggere alla luce degli aggiornamenti di Bruzzese, e una campionatura delle copie: CARMINATI 1994, pp. 207-213, n. 19; cfr. anche TORDELLA 1995; PAVESI 2011b, p. 44. Nonostante Calvi non riesca a individuare con certezza il nome del primo maestro di Cesare, rileva assonanze con lo stile di Gaudenzio Ferrari e Bernardino Luini. Rifacendosi a quanto scritto, in un passo ancora oggi difficile da interpretare, dal ben informato LOMAZZO (1584b, p. 366) – allievo di Giovanni Battista della Cerva, a sua volta scolaro di Gaudenzio Ferrari – e da Lazzaro Agostino COTTA (1701, pp. 288, 290; mentre nel citato COTTA 1699, p. 38, n. 49 pone in rapporto i soli Luini e Gaudenzio: «Oppido fama apud Insubres accessit ex pennicillo nedum Bernardini Luvini, quem in arte pictoria erudit *Gaudentius Ferrarius* Novariensis e vico Ugia, sed & Aurelij e Bernardino gnati, & Ioannis Luvini, quos non raro laudatos legimus»), Gaudenzio e Luini sarebbero stati discepoli di Stefano Scotto; per questo motivo ritiene che Scotto possa rappresentare un buon candidato come primo maestro anche di Cesare da Sesto: vd. IVd.9-11, 16-24, 29; vd. anche Ia.21-23, 33.

IVa.17-23 Calvi data l'arrivo di Cesare a Roma e l'entrata nell'orbita raffaellesca – tramite Perugino, di cui pensa conoscesse almeno i dipinti già alla Certosa di Pavia (Londra, The National Gallery, inv. NG288.1-3) e in Sant'Agostino a Cremona, tanto importanti per l'evoluzione della maniera moderna in Lombardia (sul ruolo di Perugino, anche in relazione alla cultura figurativa cortigiana: ROMANO 1981, in particolare pp. 26-27, 69; 1985, pp. 218-219) – prima dello scadere del Quattrocento e della pubblicazione del *Cenacolo* vinciano. Lo attesterebbe un presunto *Ritratto di Cesare Borgia* allora in

collezione Castelbarco a Milano, ma giunto da Roma, in cui Calvi riscontra caratteri leonardeschi (soprattutto nello sfondo di paese) e perugineschi; in base all'età dimostrata dal ritratto, lo studioso data il dipinto entro la prima metà degli anni Novanta del Quattrocento. È un quadro che Calvi conosce personalmente e che registra in uno dei suoi taccuini durante una visita alla collezione Castelbarco: «Ritratto di Valentino Borgia che una lettera del fu Giuseppe Vallardi dice di Raffaello. Le montagne acuminate, le piante diverse di quelle che faceva Raffaello, ed +...+ simili a quanto faceva Leonardo e la sua scuola me lo assicura di Cesare da Sesto» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fasc. 109.2, taccuino B, f. 39r). Qualche anno dopo, nel catalogo di vendita della raccolta Castelbarco, è descritto come «Portrait de César Borgia, duc de Valentinois. Vu en buste, le corps de face et a la tête tournée de trois-quarts, il est coiffé d'une toque de soie ornée de petits rubans et porte un vêtement jaune à ornements et passementeries noires, recouvert sur l'épaule gauche d'un manteau de couleur foncée. Sa barbe est d'un blond très-clair et il porte les cheveux longs. A la main gauche il tient un petit flacon à odeurs. Fond de paysage avec rochers escarpés et parsemés d'arbres au feuillage léger. Au pied des rochers on aperçoit une figurine de guerrier. L'aspect de ce portrait est intraduisible. C'est un chef-d'œuvre de vie et d'expression dans toute l'acception du mot. Bois – H. 63. L. 57» e attribuito a Francesco Francia (*Catalogue de Tableaux* 1870, p. 15, n. 14). Si tratta del *Ritratto di gentiluomo* ormai riferito a Giovanni Agostino da Lodi, oggi di ubicazione sconosciuta, ma fino al 2012 a New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 58.182 (Christie's, Sale 2564, lot 79, Old Master Paintings, June 6th 2012, New York, Rockefeller Plaza; di nuovo passato sul mercato il 20 ottobre 2015, Wien, Palais Dorotheum, lotto 9). Opera celeberrima nell'Ottocento e vanto della collezione milanese, è pubblicato come opera di Raffaello da Giuseppe VALLARDI (1843). Spostato su Andrea Solario da Otto Mündler, che lo vede in casa Castelbarco il 28 marzo 1856 e ne rimarca il pessimo stato di conservazione (*The travel diaries* 1855-1858, p. 108), è rubricato da PASSAVANT (1839, II, p. 433; 1858, III, p. 177) come copia dal *Ritratto virile*, già creduto un autografo di Raffaello e raffigurante Cesare Borgia, allora conservato presso i Borghese e oggi in collezione Rothschild a Parigi (cfr. MINOZZI 2006, pp. 106, 109, nota 30). Di nuovo ricondotto in area lombarda da CAVALCASELLE, CROWE (1871, III, p. 348), che lo riferiscono ad Altobello Melone, il dipinto ondeggia in seguito e a lungo tra i nomi di Solario e Altobello: sono importanti i giudizi di Giovanni Morelli, schierato per Solario (Giovanni Morelli a Jean-Paul Richter, Milano, 30 dicembre 1887: *Italienische Malerei* 1960, p. 520; la notizia è ribadita con forza in MORELLI 1890, p. 144), e Charles YRIARTE (1887, pp. 298-301), che invece opta per Altobello. È l'intervento di Wilhelm SUIDA (1956, pp. 91-93) ad assegnare l'opera allo Pseudo Boccaccino, *alias* Giovanni Agostino da Lodi, attribuzione poi accolta dalla critica. Per la collezione Castelbarco e il dipinto: MORANDOTTI 1996b, pp. 92-39, 131, nota 116; 1999, pp. 246-247.

IVa.24-26 Per ricostruire l'impegno di Cesare da Sesto, al fianco di Baldassarre Peruzzi, nell'Episcopio del cardinale Raffaele Riario a Ostia, che quasi sicuramente non aveva mai visto e di cui poco rimane, Calvi opera un calco dalla giuntina: «per che cominciato a essere in buono credito, [Peruzzi] fu condotto a Ostia, dove nel maschio della rocca dipinse di chiaro scuro in alcune stanze storie bellissime, e particolarmente una battaglia da mano, in quella maniera che usavano di combattere anticamente i Romani; et appresso uno squadrone di soldati che danno l'assalto a una rocca, dove si veggiono i soldati con bellissima e pronta bravura, coperti colle targhe, appoggiare le scale alla muraglia, e quelli di dentro ributtargli con fierezza terribile. Fece anco in questa storia molti instrumenti da guerra antichi, e similmente diverse sorti d'armi; et in una sala molte altre storie, tenute quasi delle migliori cose ch'e' facesse: bene è vero che fu aiutato in questa opera da Cesare da Milano» (VASARI 1550-1568, IV, pp. 316-317). Molto più sintetico a questo proposito è ALBUZZI (1773-1778, p. 151). L'effettivo contributo di Cesare è discusso in AGOSTI, FARINELLA 1989, pp. 327-328; FARINELLA 1992, pp. 132-159; CARMINATI 1994, pp. 65-78.

IVa.29-32, 43 Calvi suppone, inoltre, un'attività di Cesare al fianco di Raffaello, precisamente nella decorazione delle Logge vaticane. L'ipotesi, che doveva essere piuttosto diffusa nell'ambiente artistico romano, sarebbe suffragata dallo stile di alcuni affreschi, in

particolare della *Natività* (cioè l'*Adorazione dei pastori*) e dell'*Adorazione dei Magi*. La fonte consultata in questa occasione, che tace il nome dell'esecutore di queste pitture, è Agostino TAJA (1750, pp. 139-174, cui rimanda anche Filippo TITI 1763, p. 432). In questo passaggio devono riecheggiare nella mente di Calvi anche le parole dell'antico maestro Giuseppe BOSSI (1810, p. 135): «Intorno al secondo decennale del secolo decimosesto [...] Cesare da Sesto e Bernardino Luino, primi lumi della scuola milanese, dovevano essere assenti, e probabilmente s'erano recati a Roma, dove il Sanzio, direttore di tutte le opere del Vaticano, aveva chiamati con buoni premj aiuti da tutta Italia, ed ispecie da Lombardia che dava gran pratici ed ottimi coloritori». La lunga galleria, divisa in tredici campate – dodici illustrate con episodi tratti dal Vecchio Testamento, e una con scene desunte dal Nuovo Testamento –, è affrescata da Raffaello e bottega tra il 1516 e il 1519: cfr. OBERHUBER 1999, pp. 179-184, 252, nn. 158-209.

IVa.33-34 La fonte è LOMAZZO (1584b, p. 97): «era [Cesare da Sesto] molto caro e tenuto in gran pregio da Raffaello d'Urbino, con cui si racconta anco che era solito spesse volte motteggiando dire gran cosa gli pareva che essendo loro così stretti amici, come erano, nell'arte della pittura però non si avessero pur un minimo rispetto; parole veramente da virtuosi, poichè dolcemente gareggiavano insieme con quella dolce emulazione, che se si trovasse ancora ai tempi nostri ne sarebbe beato il mondo». Su questo passo aveva già riflettuto ALBUZZI (1773-1778, pp. 151-152): «Era confidentissimo di Raffaele, col quale si trovò in Roma, e dal quale è fama che fosse un giorno graziosamente rimproverato perchè facessegli così gran guerra co' suoi pennelli, tale essendo e tanta l'amicizia che era fra loro: rimprovero glorioso in vero per questo artefice, e maggiore di qualsivoglia elogio». Tirando le fila del suo ragionamento, Calvi afferma che la frase di Raffaello «in bocca di Vasari» equivale a un giudizio di merito e stima nei confronti di Cesare. Vasari, però, non tramanda l'episodio che vede coinvolti i due pittori; il *lapsus calami* potrebbe giustificarsi con la sovrapposizione, nella mente di Calvi, della nota a commento dell'edizione milanese di VASARI (1568a, IX, p. 146, nota a): «Cesare da Sesto era amatissimo, e stimatissimo da Raffael d'Urbino, e diceva Raffaele a Cesare: come è possibile che noi ci amiamo tanto, e pure nel dipingere ci portiamo con poco rispetto? Vedi il Lomazzo fol. 107. P.».

IVa.35-42, 44-52 Calvi si dimostra aggiornato sulla produzione meridionale di Cesare da Sesto (sulla quale cfr. anche NALDI 2009). Il primo dipinto a essere citato è l'*Adorazione dei Magi* oggi al Museo di Capodimonte (inv. Q1930, n. 98; CARMINATI 1994, pp. 196-200, n. 16; LEONE DE CASTRIS 1999, pp. 123-125, n. 98), già nella chiesa di San Nicolò a Messina, riedificata nel 1573 e da allora gestita dai Gesuiti, che Calvi asserisce più volte di conoscere di persona, anche in una glossa a matita sul manoscritto delle *Memorie* di AlbuZZi in suo possesso (S. Bruzzese, in ALBUZZI 1773-1778, p. 152, commento XLVIII 4.1). Lo attestano anche gli appunti in presa diretta presenti nel taccuino H: «Cesare da Sesto: quadro rap^e. l'Adoraz^e. de' magi: quello della mad^a. con S^t. Giuseppe e resto della Sacra famig^a. che esiste nella Galleria di Milano è come un frammento di questo, ossia in questo trovasi quello coll'aggiunta de' magi ed altre molte figure, meno il S^t. Gio. Batta» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino H, ff. 53r-v). Per il dipinto di Brera vd. IVa.83-85; è interessante ritrovare qui la stessa osservazione formulata in PASSAVANT (1838, p. 67) che mette in rapporto – per quanto riguarda il gruppo della Vergine con il Bambino e San Giuseppe – l'*Adorazione dei Magi* di Capodimonte con la *Madonna del Bassorilievo* oggi a Peterborough, di cui l'esemplare di Brera era una copia. Si potrebbe cautamente ipotizzare una frequentazione da parte di Calvi degli articoli apparsi sul «Kunstblatt» che si trovano menzionati anche in una lettera a lui inviata da Gaetano Giordani (Bologna, 18 marzo 1869, Apice, Archivio Calvi, busta 13, fascicolo 80). Calvi non manca di ricordare la citazione dell'*Adorazione dei Magi* in LOMAZZO (1590a, p. 139; 1590b, p. 365) e il sonetto dedicato dal pittore e poeta all'opera (LOMAZZO 1587, pp. 102-103), trascritto anche da ALBUZZI (1773-1778, p. 152). Menziona, inoltre, anche una copia, vista a Castiglione Lodigiano, tratta dalla tavola a Capodimonte o, più probabilmente, dal disegno preparatorio che LOMAZZO (1590b, p. 365) dice essere in mano al misconosciuto pittore Antonio Maria Vaprio (ricordato in CALVI 1865, p. 101, sempre in rapporto con Lomazzo). Per CARMINATI (1994, pp. 199-200), potrebbe essere forse l'autore della replica ricordata da Calvi anche nei taccuini: «Castiglione che si dice Castione per distinguerlo

dagli altri. Nella sussidiaria della Annunciata Adoraz^e. dei Magi Quadro largo di stile un poco di Marco d'Oggiono ma veramente più corretto, ma più duro e meno dipinto. Ha fondo ricco d'architettura, e qualche cosa, se non è copia, fatto su quel disegno che era di Vaprio al tempo del Lomazzi, di Cesare da Sesto, e ciò specialmente per alcune figure troppo mosse» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino A, ff. 48r). Il dipinto, ancora in cerca d'autore, si trova oggi al Museo Civico di Lodi (inv. 385): G.C. Sciolla, in *Lodi. Museo Civico* 1977, pp. 15, 17; PUGLIATTI 1993, pp. 90, 323 nota 5; CARMINATI 1994, pp. 199-200. Sempre nella allora Regia Galleria partenopea, Calvi registra anche un altro dipinto «venuto egualmente da Messina»: potrebbe coincidere con la *Madonna in trono con il bambino e Santi* di Stefano Giordano che, effettivamente, proviene da Messina e che fino al 1852 è attribuita a Cesare da Sesto (LEONE DE CASTRIS 1999, pp. 150-151, n. 129). Per concludere, è ricordata, sulla base di quanto scritto nella breve biografia del pittore inserita nelle *Vite* vasariane edita a Milano per i Classici Italiani, la pala oggi al The Fine Arts Museum – Legion of Honor di San Francisco (inv. 61.44.15) e che Calvi non può aver visto di persona poiché lascia l'Italia nel 1775: «Il lodato Susinno [cioè Francesco SUSINNO 1724, p. 39] attribuisce a Cesare un'altra Madonna col bambino in seno e da' lati S. Giorgio vestito di ferro e S. Gio. Battista che addita il Redentore: la qual opera fu trasportata nella Sagrestia di S. Domenico di detta città [Messina], e dimostra lo studio particolare ch'egli e l'Alibrando fecero su i maravigliosi cartoni di Lionardo e di Raffaello» (VASARI 1568a, VII, p. 118).

IVa.53-67 Calvi fissa il ritorno di Cesare attorno al 1510, in una Milano profondamente diversa da quella governata dal Moro, morto esule in Francia nel 1508 (il rientro del pittore dovrebbe invece cadere attorno al 1518: AGOSTI, FARINELLA 1989, p. 326). In questi anni Cesare, secondo Calvi, dipinge la grande *Crocifissione* nel refettorio del convento di Santa Maria della Pace (soppresso l'8 giugno 1808; dal 1841 i locali del monastero sono concessi all'abate Marchiondi che vi installa il Riformatorio dei giovani discoli: *Notizie* 1885). Le fonti, TORRE (1674, p. 323; 1714, p. 304) e LATUADA (1737, I, p. 275) *in primis*, la riferiscono a Marco d'Oggiono. La ricostruzione di Calvi si basa sull'autorevolezza di Giuseppe BOSSI (1810, pp. 133-134) che dubita della tradizionale attribuzione e legge sull'affresco la data 1510: «L'opera sua [di Marco d'Oggiono] migliore, se fosse veramente sua, è la Crocifissione che ancora si conserva nell'antico refettorio della Pace e che porta la data del 1510. Ma io credo a gran fatica che questa opera possa dirsi di lui, e se si giungesse a dimostrarlo, bisognerebbe credere più antiche le sue copie del Cenacolo, nelle quali si vede minor possesso dell'arte. [...] Chè se mai si scoprisse di che poter dimostrare esser essa assolutamente di sua mano, giudicherei ch'egli si fosse servito di cartoni altrui, e parmi vi traluca la maniera di Cesare da Sesto, ricca, pronta e bizzarra, sebbene ineguale e scorretta. Certo vi sono de' gruppi mirabili in autore sconosciuto, dalla bellezza e novità de' quali troppo si dilunga Marco nelle altre opere sue, inventore sempre ignobile e non originale. Le arie di alcune teste hanno qui una grazia ch'egli non ripeté mai: le invenzioni degli abiti, la nobile espressione di alcune figure, specialmente nel gruppo della Vergine svenuta, il modo dolce e pastoso del colorito, sono cose tutte in quest'opera affatto diverse e superiori a quanto di sua mano si vede altrove. Se il cartone fosse stato fatto da Cesare da Sesto, è da credere ch'ei tralasciasse d'eseguirlo per recarci in Sicilia o a Roma a lavorare nelle opere del Vaticano, probabilmente meglio pagate». Calvi registra, quindi, nell'affresco la presenza di due diverse mani: la parte più debole si avvicinerebbe alla maniera di Marco d'Oggiono, mentre le parti più riuscite, come il gruppo formato dalla Vergine e dalle Marie e il Cristo attorniato dagli angeli, sarebbero da riferire a Cesare che, forse per malattia o altre cause, a un certo punto ha dovuto abbandonare l'opera in mani meno esperte. Interessanti gli appunti sul pessimo stato di conservazione della *Crocifissione*, ormai restituita al vigevanese Bernardino Ferrari, e ancora oggi appestata dall'umidità e da vaste integrazioni di restauro, soprattutto nella parte inferiore della parete, una situazione già lamentata in *Milano e il suo territorio* 1844, p. 251; vd. FRANGI 2001-2002, pp. 90, 101, nota 65; cfr. anche MARCORA 1976, p. 196, tav. 56; SEDINI 1989, pp. 213-214, n. 113. Di notevole interesse la menzione delle decorazioni a monocromo della sala, alternativamente assegnate a Cesare sulla maniera di Stefano Scotto o allo stesso Scotto, che per Calvi potrebbe essere stato suo maestro: il grimaldello di questa attribuzione, che pare non abbia né precedenti né seguito, è l'affermazione di LOMAZZO

(1584b, p. 366) che ricorda il pittore eccellente nei «rebeschi»; vd. anche Ia.21-23, 33; IVa.7-16, 27-28.

IVa.68-70, 72 La perfezione di Cesare da Sesto «dalle cui mani non usciva mai opera che del tutto non fosse perfetta» (LOMAZZO 1584b, p. 163) è con il tempo divenuto un *topos* storiografico, ripreso per esempio anche da ALBUZZI 1773-1778, p. 153. Calvi, da parte sua, aggiunge che dalla ricerca di perfezione dipende la ripetizione dei soggetti nel catalogo dell'artista; l'esempio scelto per avvalorare questa tesi è quello della proliferazione di dipinti che ritraggono Salomè (vd. anche IVa.7-16, 27-28). In questo passaggio, in realtà, Calvi cita l'unico autografo dell'artista finora noto, cioè la tavola descritta da LOMAZZO (1584b, p. 295; 1590a, p. 139; 1590b, p. 365) appartenuta a Cesare Negrolì e poi allo stesso Lomazzo che, prima del 1590, la cede a Rodolfo II d'Asburgo e che si trova oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 202): CARMINATI 1994, p. 207-214, n. 19; S. Bruzzese, in ALBUZZI 1773-1778, pp. 149-150, commento XLVIII 2.2-3.

IVa.71, 73-81, 86 Calvi porta come secondo esempio ricorrente nella produzione dell'artista le varie presunte repliche autografe del *Battesimo di Cristo*, moltiplicandole e facendo confusione. In realtà l'unico originale noto del *Battesimo di Cristo* è la celebre tavola Gallarati Scotti, registrata per la prima volta e ancora alla Zecca nella giuntina (VASARI 1550 e 1568, v, p. 435; l'edizione consultata e citata come riferimento in nota è VASARI 1568a, IX, p. 146; XII, pp. 299-300; cfr. SACCHI 2005, I, pp. 82-85) e, successivamente, da LOMAZZO (1584a, pp. 320-321; 1584b, p. 165) e MORIGIA (1595, p. 458) in casa Visconti. Secondo Lomazzo, seguito anche da Calvi, il meraviglioso paesaggio sarebbe stato realizzato dal Bernazzano; della collaborazione dubita Giovanni ROMANO (2002) che identifica il Bernazzano con Bernardino Marchiselli de Quagis e attribuisce lo sfondo di paese del *Battesimo* a un pittore di origine o cultura fiamminga (per una diversa interpretazione: BORA 2013). La copia in San Giovanni alle case rotte è registrata anche da TORRE (1674, p. 304; 1714, p. 286) che la ritiene donata dal cardinale Monti; vista da Calvi ancora in sede, scompare senza più lasciare tracce negli anni Settanta dell'Ottocento; cfr. CARMINATI 1994, p. 172; S. Bruzzese, in ALBUZZI 1773-1778, p. 151, commento XLVIII 3.1. Nelle case annesse alla Zecca Calvi ricorda poi altre due opere. La prima è un'altra versione della *Salomè* con la testa del Battista, posta in un bacile, riferita dallo studioso a Cesare da Sesto: è un dipinto non noto, la cui descrizione potrebbe accordarsi piuttosto a opere di ambito solariano e luinesco (SACCHI 2005, I, p. 85). La seconda, opera di un anonimo pittore dal linguaggio eclettico – una commistione di michelangiolismo, raffaellismo e leonardismo – che a Calvi ricorda Bernardino Lanino, è la *Madonna con il Bambino, San Giovannino e angeli* oggi riferita al Maestro di Ercole e Gerolamo Visconti: FRANGI 2003, pp. 34, 36. Proprietà della Pinacoteca di Brera dal 1889, è oggi in deposito al Museo della Scienza e della Tecnologia di Milano (Reg. Cron. 5544; inv. D254): M.T. Fiorio, in *Pinacoteca di Brera* 1988, pp. 421-422, n. 203.

IVa.82 Il primo a citare la *Madonna con il Bambino e i Santi Ambrogio e Girolamo* già come opera di Cesare da Sesto è SANTAGOSTINO (1671, p. 42), seguito da TORRE (1674, p. 149; 1714, p. 138), LATUADA (1738, IV, p. 38) e SORMANI (1751, I, p. 99). La notizia è ripresa, corredata da una descrizione puntuale che ha permesso di identificare con certezza l'opera con quella un tempo nel Luogo Pio di Santa Corona, da ALBUZZI (1773-1778, p. 149). Soppresso nel 1786, il Luogo Pio – insediato dal 1577 nella casa di Gerolamo Rabia, affrescata da Bernardino Luini (A. Allegri, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 98-102, n. 13) – è spoliato dei suoi beni, in larga parte confluiti all'Ospedale Maggiore. La tavola è invece ceduta agli Annoni; nel loro palazzo in Porta Romana la registra già BIANCONI (1795, p. 63). È in collezione Cicogna Mozzoni almeno dal 1939, quando è esposta alla mostra leonardesca (CARMINATI 1994, pp. 9-12, nota 20; è protagonista dello stesso percorso Annoni – Cicogna Mozzoni anche un piccolo *Angelo* di Bernardino Luini già nella cappella della Pelucca a Sesto San Giovanni: G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014, p. 108). Il pittore responsabile della tavola, cautamente identificato sia come Cesare da Sesto giovane che con il Maestro dei Santi Cosma e Damiano, resta ancora anonimo: AGOSTI, FARINELLA 1989, pp. 331-333, note 37-41; NATALE 1998, p. 72; QUATTRINI 2009,

pp. 107-108; S. Facchinetti, in *Il Rinascimento* 2010, pp. 160-163; cfr. anche S. Bruzzese, in ALBUZZI 1773-1778, p. 151, commento XLVIII 2.1; AGOSTI 2015, p. x.

IVa.83-85, 87-89 La prima opera segnalata a Brera è la *Madonna con il Bambino, San Giovannino, San Giuseppe e un Santo* (per Calvi San Gioacchino), riconosciuta da tempo come una replica della cosiddetta *Madonna del bassorilievo* oggi in collezione William Proby a Elton Hall, Peterborough, a lungo considerata un originale di Leonardo e restituita a Cesare da Sesto da RIO (1855, pp. 99, 213-214; cfr. CARMINATI 1994, pp. 215-218, n. 20; A. Litta, in PASSAVANT 1838, pp. 67-69, nota 27). La copia di Brera, distrutta nei bombardamenti del 1943, proviene dalla collezione del cardinale Monti; esposta a lungo alla Galleria Arcivescovile, dove è registrata già da SANTAGOSTINO (1671, p. 86), fa il suo ingresso nelle collezioni braidensi nel 1811: risulta quindi difficile interpretare l'appunto di Calvi che la dice acquistata «circa il 1810 da certo Veronesi che faceva commercio di quadri». È incisa da FUMAGALLI 1811[-1817]; cfr. CARMINATI 1994, pp. 217-218, n. copia d; P.C. Marani, in *Le stanze del Cardinale* 1994, p. 248, n. 4; M. Carminati, in *Quadreria* 1999, pp. 150-151, n. 143. Calvi ne ricorda una copia antica già in collezione Fesch, registrata anche in una visita alla raccolta nel corso del soggiorno romano del 1833-1834 (anche se nel testo scrive «prima del 1820»): «Fra le copie che pure mostransi per originali [...] un Cesare da Sesto, Sacra famiglia esistente a Milano nella Gall^a. di Brera, Sacra famiglia quasi la stessa di quella di Brera acquist^a. dal Veronesi» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fasc. 109.2, taccuino H, f. 25r). La seconda è, invece, la cosiddetta *Madonna dell'albero* (Reg. Cron. 326), che entra a Brera all'inizio dell'Ottocento come deposito dell'allora proprietario Antonio Segà; alla sua morte, nel 1823, è venduta dal museo dall'erede Cesare: P.C. Marani, in *Pinacoteca di Brera* 1988, pp. 146-148, n. 100; CARMINATI 1994, pp. 175-179, n. 10.

IVa.90-91 In casa Castelbarco Calvi ricorda – sottolineandone le componenti leonardesche soprattutto nella composizione, derivata dalla *Sant'Anna* – la *Madonna con il Bambino*, oggi al Museo Poldi Pezzoli di Milano (inv. 1617/667); la tavola, che dovrebbe entrare nella raccolta nel 1844, non figura tra le opere rubricate dallo studioso durante una visita alla collezione milanese nel 1861. La *Madonna* è invece registrata da Charles L. Eastlake nel 1862 (PORETTI 2006, pp. 110, 119, nota 1). Mentre non compare nel catalogo di vendita della collezione Castelbarco (*Catalogue de Tableaux* 1870), figura alla mostra braidense del 1872 (*Catalogo* 1872, p. 29, n. 200) già in proprietà di Gian Giacomo Poldi Pezzoli che potrebbe, quindi, averla acquistata prima dell'asta del 1870: M. Natale, in *Museo Poldi Pezzoli* 1982, pp. 88-89, n. 36; V. Delieuvin, in *La Sainte Anne* 2012, pp. 292-293, n. 102.

IVa.92 Il *San Gerolamo penitente*, che MORIGIA (1595, p. 458) ricorda in casa di Guido Mazenta e che LOMAZZO (1589, pp. 144-145) inserisce in un sonetto dei *Rabisch*, è l'esemplare dal 1904 alla Pinacoteca di Brera (Reg. Cron. 754), come indicato da Alessandro MORANDOTTI (1991, pp. 167, 178, nota 34): cfr. P.C. Marani, in *Pinacoteca di Brera* 1988, pp. 148-149, n. 101; CARMINATI 1994, pp. 189-192, n. 14. Registrato anche da ALBUZZI (1773-1778, p. 151), che forse non lo conosce di persona, il *San Gerolamo* dovrebbe aver lasciato la raccolta della famiglia Mazenta alla metà dell'Ottocento, se è corretta e di prima mano l'indicazione di Calvi «era non è molto presso la famiglia».

IVa.93-95, 105 La *Sacra Famiglia con San Giovannino e un angelo*, già in collezione Masserati, entra nel 1817 nella raccolta di Antonio Scarpa a Pavia. Nello stesso anno è incisa da Ignazio Fumagalli 1811[-1817], dato utile per datare il nono e ultimo fascicolo della pubblicazione. Nel 1833 è trasferita, insieme al resto degli oggetti d'arte del professore, a Motta di Livenza. Al momento della vendita della collezione Scarpa (1895) è acquistata da Antonio Borgogna che, nel 1906, la dona insieme al resto delle opere in suo possesso alla città di Vercelli, dove ancora si conserva (inv. 1906, XX, 62, cat. Viale 1969, n. 26). Nel momento in cui Calvi la registra come Cesare da Sesto, è giustamente vista, annotata nei taccuini e assegnata a Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma – e quasi in contemporanea – da Cavalcaselle (BNM, Cod. It. IV, 2036 [=12277], Taccuini di viaggio, VII, c. 51r.), da Mündler (*The travel diaries* 1855-1858, pp. 80, 170) e da Eastlake (*The*

travel notebooks 1852-1865, p. 382); cfr. MOMESSO 2007, pp. 158-159, n. 58; A. Litta, in PASSAVANT 1838, p. 73, nota 29.

IVa.96-99, 106 «Cesare Sesto, discepolo e vero imitatore di Leonardo Vinci, fu de li più pregiati pittori della sua età, e fra molte sue eccellenti pitture si vede in una Villa chiamata Noviglio (nella pieve di Rosate, la quale è delli Signori Resta) una figura d'un S. Sebastiano saettato, a cui va mancando lo spirito, e altri due, che l'hanno saettato, uno de' quali lo slega da l'arbore ove sta legato, e l'altro lo sta mirando sedendo sopra un masso di terra con la schiena rivolta verso i riguardanti, figure tutte ignude, con un paese di meravigliosa bellezza: queste figure, e paese, sono tenute delle belle e rare pitture della nostra Italia, ed è peccato che non se gli faccia un telaro con due ante da chiudere per conserva di così preciosa gioia, che altrimenti col tempo egli se guastarà con biasimo di quei, a chi toccava a provvedergli» (MORIGIA 1595, p. 458). Il passo di Morigia è la traccia da seguire prima per ALBUZZI (1773-1775, p. 150), e poi anche per Calvi. L'affresco, oggi perduto, come paventato dallo scrittore cinquecentesco, è noto grazie a un disegno preparatorio (Windsor, Royal Library, inv. 063) e a una copia antica (Pavia, Pinacoteca Malaspina, inv. 9): AGOSTI, FARINELLA 1989, pp. 326, 332, nota 7; CARMINATI 1994, p. 11.

IVa.100-104, 107-114 Punto di partenza per la ricostruzione della storia conservativa del polittico di San Rocco è la descrizione di ALBUZZI (1773-1778, pp. 148-149) che la ricorda ancora sull'altare: «Nella chiesa di San Rocco, situata in vicinanza al dazio di Porta Romana, abbiamo di sua mano la tavola dell'altare di mezzo: opera stupendissima e quanto al disegno, e quanto al colorito. Essa è divisa in varj partimenti, all'uso antico, ove è rappresentata la Vergine con in braccio il Bambino, e più sotto un San Rocco bellissimo con a lato in quattro campi distinti San Cristoforo, San Sebastiano, San Pietro e San Paolo, oltre ad alcune altre figure dipinte nei portelli della detta Ancona. Fra queste merita di essere osservato il San Giorgio, nel cui cavallo si vede, dice il Lomazzi, "divinamente espresso l'impeto con che si sforza di ritirare il piede e fuggire l'orribil vista del dragone, e tuttavia a viva forza è ritenuto dal Santo, finché dà fine alla magnanima impresa». Realizzato nel 1523, il polittico è smembrato dopo la soppressione della chiesa nel 1789: per questo Calvi non fa affidamento su quanto sinteticamente scritto da Luigi LANZI (1809, II, p. 306; la prima edizione risale al biennio 1795-1796); una descrizione accurata, nonostante la sovrapposizione – errore veniale a queste date – delle personalità di Cesare da Sesto e Cesare Magni è anche in BIANCONI 1787, pp. 116-121. I sei pannelli centrali sono successivamente ricoverati presso l'Accademia di Belle Arti di Brera e, poi, acquistati da Giacomo Melzi, come ricorda anche Calvi che li vede in casa del suo successore, Antonio. Nel 1835 i pannelli passano a Giovanni Melzi d'Eril e, tre anni più tardi, confluiscono nelle collezioni del fratello di Giovanni, Lodovico che, nel suo testamento, li destina al Comune di Milano. Dal 1923, anno della morte della vedova di Lodovico, Giuseppina Melzi d'Eril Barbò, si conservano alla Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano (invv. 469-473), dove sono esposti dal primo gennaio 1926: CARMINATI 1994, pp. 221-228, n. 22; M. Carminati, in *Museo d'Arte Antica* 1997, pp. 285-292, n. 192. Mentre i pannelli con i *Santi Pietro e Paolo*, riferiti alla bottega di Cesare da Sesto, sono oggi ancora in collezione Gallarati Scotti, i *Santi Martino e Giorgio* sono perduti. Grazie alla testimonianza di Albuzzi, che vede l'opera completa e ancora in sede, si può meglio comprendere l'affermazione di LOMAZZO (1584b, p. 155), trascritta dallo stesso Albuzzi ed evocata anche da Calvi. Compresa nel capitolo dedicato ai pittori più abili nel rappresentare i cavalli, si riferisce infatti, non a un disegno – come ipotizzato da Ciardi (in LOMAZZO 1584b, p. 155, nota 9) – ma alla tavola con *San Giorgio*: S. Bruzzese, in ALBUZZI 1773-1778, p. 149, commento XLVIII 1.4. Calvi menziona anche un affresco votivo con il medesimo soggetto nel portico esterno della chiesa, perduto ma ricordato dalle fonti (esplicitate in IVI.18).

IVa.115-120, 123-124 Calvi dirige la sua attenzione su un ciclo di affreschi, a suo parere a lungo trascurato e che decora il cortile di casa Taverna a Milano, già citato da Carlo BIANCONI (1795, p. 467): «La facciata del principio del secolo decimosesto con la gentile marmorea porta è dello stile fino d'allora. Le pitture interne ne' muri non poco guastate dal tempo sono di Bernardino Luini, e della sua scuola» (la breve descrizione è già identica in

BIANCONI 1787, p. 415; in precedenza il nome di Luini era stato avanzato da TORRE 1674, p. 290; 1714, p. 274 e LATUADA 1738, v, pp. 328-329). Calvi sembra l'unico a proporre il nome di Cesare da Sesto. Lo studioso attribuisce velocemente il progetto architettonico a «Bramante l'antico milanese»: senza infilarsi nelle secche dei Bramanti e dei Bramantini (di cui si discorre ampiamente in CALVI 1861; 1865, pp. 1-28), oggi si preferisce inserire l'edificio – della cui facciata, dopo la riqualificazione di Luigi Baj (1841), rimane il portale originale – nel generale clima classicista dei primi decenni del Cinquecento (PAVESI 2011, pp. 137-142, con bibliografia precedente; l'argomento è discusso anche in MONGERI 1881 che, per inciso, toglie gli affreschi a Bernardino Luini e li avvicina alla cerchia leonardesca, senza formulare un nome preciso, e che cita i restauri – architettonici e pittorici – subito dall'edificio alla metà dell'Ottocento). Gli affreschi mitologici, davvero malconci, sono oggi riferiti al Maestro di Ercole e Gerolamo Visconti: PAVESI 2011, in particolare pp. 144-179. Calvi ricorda – qui in nota, ma ci ritornerà nelle successive redazioni della vita di Cesare da Sesto – i restauri condotti, tra il 1845 e il 1846, da Giovanni Battista Airaghi (con la collaborazione del misconosciuto Giuseppe Montanara). Formatosi all'Accademia di Brera, Airaghi (1803-1855) è attivo sia come frescante, sia come copista di dipinti rinascimentali; anche in questo intervento, pesante e integrativo, il restauratore mette in campo questa abilità mimetica, inserendo delle figure *ex novo* palesemente tratte dagli affreschi di Luini in San Maurizio al Monastero Maggiore, poi rimosse da Luigi Cavenaghi (come ricorda MONGERI 1881, pp. 443-445): PAVESI 2011, pp. 179-185; C. Battezzati, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, pp. 124, 128.

IVa.121-126 La *Madonna della sacra cintola con il Bambino tra i Santi Agostino e Giovanni Battista* della Pinacoteca Vaticana (inv. 336) reca sul cartiglio in mano al Battista la data e la firma apocrife «CESARE DA SESTO 1521», lette e trascritte anche da RIO (1855, p. 216), ma non da Calvi. Lo studioso milanese non ritiene sufficiente la presenza di firma e data sul quadro conservato a Roma per accertare un ritorno nella capitale di Cesare da Sesto e, incidentalmente, fa rientrare nel discorso anche un dipinto di Bramantino che da Milano è stato mandato a Roma: si tratta con ogni probabilità del *Compianto* di San Saba, oggi perduto (ROMANO 1985, pp. 221-223; AGOSTI 2012, pp. 62-66; ROSSETTI 2013, pp. 201-202). Per avere notizie sull'opera della Pinacoteca Vaticana Calvi sguinzaglia il figlio Felice che si trovava a Roma; ne rende conto una lettera del 29 marzo 1866: «Spero che avrai ricevuta la lettera ove ti spiegava il quadro di Cesare da Sesto. Quanto alle parole scritte, credo sarà impossibile leggerle essendo collocato molto in alto, al di sopra di un quadro di Correggio» (Apice, Archivio Calvi, busta 12, fascicolo 79) La *Madonna* della Pinacoteca Vaticana è stata più volte discussa anche da Calvi e Luigi Bruzza, ormai trasferitosi a Roma; il 5 marzo 1868, sulla base di quanto osservato da Tommaso Minardi, il barnabita riferisce al suo corrispondente milanese che il dipinto si presenta «ritoccato e [...] molto impiastrato». Il 9 ottobre e il 3 dicembre 1869, invece, Bruzza trascrive e inoltra il contenuto dell'iscrizione nel cartiglio con nome e data (Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78; vd. Appendice). L'opera, dopo essere stata assegnata a Giovanni Perosino, è stata avvicinata dalla critica allo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* della Sabauda, che Calvi dà a Boltraffio (IIIa.84-85); è oggi riferita, come la tavola torinese, al Maestro di Giovanni Agostino Gambaudi: CARMINATI 1994, pp. 13, 16, nota 54; FRANGI 2003, pp. 43-47.

IVa.127 I due dipinti registrati alla Sabauda di Torino entrano nel museo nel 1839. Compresi nella guida di BENNA (1855, pp. 17, 26, nn. 71, 125) come opere di Cesare da Sesto, mantengono a lungo questa attribuzione. Mentre la *Madonna con il Bambino* (inv. 136) è oggi assegnata a Marco Cardisco, la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* è stata ricondotta a Giovanni Antonio Sogliani (inv. 139): cfr. CARMINATI 1994, pp. 14, 16, nota 56, che ne riassume la storia critica e conservativa.

IVa.128 L'*Angelo* (inv. 149), frammento della pala di San Nicola da Tolentino già a Città di Castello, è acquistato attorno al 1822-1823, tramite l'amico Teodoro Lechi, da Paolo Tosio, che lo dona alla città di Brescia nel 1844. È esposto alla Pinacoteca Comunale, allora dedicata al solo Tosio, dal 1851. Nell'Ottocento l'attribuzione dell'opera oscilla tra scuola di Raffaello, Raffaello, Cesare da Sesto (ODORICI 1853, p. 153, riferimento

frequente anche nelle guide del museo bresciano) e Timoteo Viti (MORELLI 1886, p. 332). L'Angelo è riconosciuto definitivamente come autografo di Raffaello nel 1912: R. Stradiotti, in *Raffaello e Brescia* 1986, pp. 15-31; P. De Vecchi, R. Stradiotti, in *Da Raffaello* 2004, pp. 71-73, n. 2; R. Stradiotti, in *Pinacoteca Tosio Martinengo* 2014, pp. 434-436, n. 255.

IVa.130-132 La data esatta della morte di Cesare da Sesto, 27 luglio 1523, si ricava dal necrologio milanese pubblicato, però, solo da MOTTA 1891, p. 260: cfr. anche CARMINATI 1994, p. 319, doc. 11. La data 1524 è riportata da Luigi LANZI (1809, II, pp. 306-307) che la trae da un manoscritto messogli a disposizione da Bianconi. Nella nota a commento dell'incisione della *Madonna del Bassorilievo* di Cesare da Sesto è poi scritto: «Il Cesariano [...] riporta la lapide del sepolcro di lui, sulla quale leggesi: *Hic tegitur Caesar a Sexto stirpe prognatus etc.* In un manoscritto consegnato al Lanzi dal sig. Abate Bianconi, già segretario di quest'I.R. Accademia, rilevasi che Cesare morì nel 1524» (BISI, GIRONI 1833, tav. XI). Calvi crede che la fonte possa trovarsi nei materiali di De Pagave; cita, quindi, il supplemento alla biografia di Leonardo – compreso nell'edizione milanese delle *Vite*, costruita sulla senese a cura di Guglielmo Della Valle e perciò debitrice degli appunti di Venanzio De Pagave – in cui si legge: «E il Cesariano che lo conobbe riferisce la sua lapida sepolcrale colla seguente iscrizione: *Hic tegitur Caesar a Sexto stirpe prognatus etc.*» (VASARI 1568a, VII, p. 119); cfr. anche DE PAGAVE 1792a, p. 76.

*

IVb.1-2, 9 vd. IVa.1-2. In questa seconda redazione della biografia di Cesare da Sesto è esplicito il rimando all'edizione delle *Vite* consultata da Calvi: VASARI 1568a, VIII, p. 297; IX, p. 146; XII, pp. 299-300.

IVb.3-6, 10-11 vd. IVa.3-6, 14. Alla lista dei presunti parenti di Cesare è qui aggiunto il nome dell'architetto Antonio da Sesto (in realtà da Sirtio, cioè Sirtori). Calvi lo trova citato in un documento (oggi in ASMi, Autografi, cartella 87, fascicolo 1) privo di data e che crede risalente al 1490-1500, in cui Antonio è inserito in un gruppo di ingegneri ducali e comunali; la lista è databile al 1492-1496 circa: CALVI 1869, III, p. 89, doc. II; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, pp. 170-171, n. 190; REPISHTI 2007.

IVb.7-8, 12-18, 23-24 vd. IVa.7-16, 27-28. Alla ricerca di un possibile primo maestro di Cesare, Calvi stila in questo frangente una lista di pittori da escludere, sia per il punto di stile che dimostrano nelle opere sia perché lontani da Milano. A tutti ha già dedicato spazio in CALVI 1865, pp. 1-28, 115-128, 245-260.

IVb.19, 26-29, 35 vd. IVa.17, 24-26.

IVb.20-22, 25 vd. IVa.17-23.

IVb.30-32 vd. IVa.29-32, 43. I lavori al Vaticano prima dell'arrivo di Raffaello e l'*équipe* di pittori che li realizza sono già in CALVI 1865, p. 15; la fonte privilegiata è sempre VASARI (1568a, VIII, p. 47; 1550 e 1568, IV, pp. 165-166).

IVb.33 vd. IVa.121-126.

IVb.34, 36-39, 47-48 vd. IVa.35-42, 44-52. La pala di Cesare da Sesto a Capodimonte è rubricata anche in PERRINO 1830, p. 173, n. 17, come ricordato da Calvi, per la prima e unica volta, nella nota al rigo 47. Il rimando vasariano, invece, si riferisce alla breve biografia del pittore inserita nelle *Vite* edite a Milano per i Classici Italiani: VASARI 1568a, VII, p. 118.

IVb.40-41 Riflettendo sul rientro a Milano di Cesare da Sesto, Calvi si discosta da quanto proposto da RIO (1855, pp. 217-219): «Il y avait jadis, dans l'église de *San-Pietro alla Vigna*, un autre tableau de moindres dimensions, exécuté par Cesare da Sesto en 1530,

c'est-à-dire dans l'année même où la terreur des Milanais était parvenue à son comble. Les imaginations étaient exaltées jusqu'au délire ou affaissées jusqu'au désespoir, et la peinture que trace le chroniqueur Burigozzo, des maux et des scènes qu'il eut alors devant les yeux, ressemblerait moins à une page d'histoire qu'à un supplément à l'enfer du Dante [...]». Il dipinto citato è, in realtà, opera di Cesare Magni; già in San Pietro alla Vigna, entra nel 1788 nella raccolta Melzi. Si conserva, dopo numerosi passaggi collezionistici, alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano (inv. 91): F. Frangi, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2005, pp. 195-198, n. 66; MARA 2013.

IVb.42 vd. IVa.53-55.

IVb.43-46, 48-52 vd. IVa.71, 73-81, 86. Il rimando in nota al rigo 49, difficilmente leggibile, potrebbe riferirsi alla decorazione delle scuderie del palazzo di Galeazzo Sanseverino, vicino al castello di Porta Giovia, realizzata dal Bramantino; si tratta di un altro esempio classico delle capacità della pittura capace di trarre in inganno gli animali, grazie alla sua potenza illusionistica: «dipinse [Bramantino] a certe stalle oggi rovinate e guaste alcuni servidori che streg[g]hiavano cavalli, fra i quali n'era uno tanto vivo e tanto ben fatto, che un altro cavallo, tenendolo per vero, gli tirò molte coppie di calci» (VASARI 1550 e 1568, III, p. 260); cfr. AGOSTI 2012, pp. 50, 70; A. Litta, A. Mazzotta, in *Bramantino* 2012, p. 135. Le scuderie già di Galeazzo Sanseverino sono descritte anche da Pasquier Le Moyne: AMERIGO 2005-2006, pp. 185, 307-308; CARA 2012, p. 326, doc. 170.

IVb.53 vd. IVa.68-70, 72.

IVb.54 vd. IVa.82.

IVb.55 vd. IVa.92.

IVb.56-58 vd. IVa.96, 99, 106.

*

IVc.1-2, 13 vd. IVa.1-2; IVb.1-2, 9.

IVc.3-5, 14-15 vd. IVa.3-6, 14; IVb.3-6, 10-11.

IVc.6-12, 16-18 vd. IVa.7-16, 27-28; IVb.7-8, 12-18, 23-24. A causa dello stato frammentario del testo, non è possibile capire a cosa si riferisca la nota al rigo 16.

IVc.19-20, 28 vd. IVa.17, 24-26; IVb.19, 26-29, 35.

IVc.21-23, 29 vd. IVa.17-23; IVb.20-22, 25.

IVc.24-27, 30 vd. IVa.29-32, 43; IVb.30-32.

IVc.31-32 vd. IVa.33-34.

IVc.33, 36-38 vd. IVa.121-126; IVb.33. Il severo – e immotivato, in questo caso – giudizio si abbina, per esempio, a quanto già espresso in CALVI 1865, II, p. 150, nota 1, nel profilo di Alberto Piazza: «Che che ne dica A.F. Rio nel suo romanzesco Leonardo e la sua scuola».

*

IVd.1-2, 12-14 vd. IVa.1-2; IVb.1-2, 9; IVc.1-2, 13.

IVd.3-8, 15 vd. IVa.3-6, 14; IVb.3-6, 10-11; IVc.3-5, 14-15.

IVd.9-11, 16-24, 29 vd. IVa.7-16, 27-28, 35-42, 44-52; IVb.7-8, 12-18, 23-24, 34, 36-39, 47-48; IVc.6-12, 16-18. Lo studioso rende conto di parte delle sue scoperte d'archivio già in CALVI 1865, pp. 191-196 e, soprattutto, 1869, pp. 16-17, nota 2: «Noi crediamo che veramente la ragione principale per cui Leonardo fu domandato a Milano non fosse per la sua qualità di pittore, bensì lo scopo di formare la statua equestre di Francesco, ché di pittori non v'era scarsezza. Cessata la scuola giottesca coi fratelli Zavattari, che dipingevano in Monza pel duca Filippo Maria la cappella della regina Teodolinda, vediamo in Milano, sebben di Treviglio, non solo lo Zenale e il Butinone, ma un Giovanni pur di Treviglio che dipingeva in Duomo un quadro di Maria Vergine (Registri di cassa del Duomo), un Giovanni da Vaprio, ed un Giovanni Angelo Seregni, ed un'intera famiglia di pittori, quella degli Scotti, di cui un Gottardo dipingeva nel 1480, e quindi Giacomo, poi Bernardino fratello di Stefano, il ultimo è nominato sebbene una sola volta dal Lomazzo, come maestro di Gaudenzio Ferrari e, pare, anche del Luino»; i documenti relativi alla «maiestà» di Giovanni da Treviglio sono in AVFDMi, *Giornale di cassa* 1494, n. 845, f. 26v, 18 aprile 1494: SHELL 1995, pp. 150, 159, in particolare nota 108. Risulta a questo proposito molto interessante una lettera – una brutta copia non datata – conservata ad Apice (Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78) diretta da Calvi a Luigi Bruzza che, in un primo contatto, gli aveva richiesto notizie su Stefano Scotto (lettera del 2 gennaio 1865, da Moncalieri; conservata sempre in Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78; vd. Appendice, lettere I, 1): «Sono dispiacente di non poter rispondere a proposito alle sue domande sul luogo della morte del pittore Stefano Scotto; pure le soggiungerò alcune cose che potrebbero tornar utili, scrivendo di questo artefice, lo che io non ho fatto ed anche non farò, sebbene starebbe bene anche nel novero di coloro ai quali sono destinate le mie fatiche. Io non ho conosciuto l'archivio della nostra cattedrale per la sola ragione che uno dei fabbricieri che scrisse alcune cose mal digerite su questo tempio, si era fatto di quei documenti un monopolio, come accennai nella prefazione della prima parte pubblicata delle Notizie e che poi pubblicò il Politecnico, dove rilevai V.S. prendeva le sue notizie a mio riguardo. Nonostante io degli atti di quell'archivio possiedo un estratto fatto dal segretario Albuzzio sino dal 1770. che io non raramente citai, non che alcune Memorie da lui lasciate sui nostri artefici onde sono a levargliele perché le possono essere utili. Ma prima le ripeterò quanto di Stefano Scotto disse il Franchetti nel 1821. (però non consapevole di quanto conteneva il manoscritto dell'Albuzzio) al f. 24. nella nota della sua Storia e Descrizione del Duomo di Milano, cioè: “che anche la scultura ornamentale annovera dei valenti artificieri, fra i quali si distingue Stefano Scotto che operò sul principio del secolo XV. dei bellissimi arabeschi che ornano la parte superiore dell'edificio”. Il Franchetti deve aver attinta questa notizia nell'archivio della cattedrale, che però non cita, non può avere distinti gli arabeschi che tanti e di tanti per classificarne il merito, che non vi han nome gli [...] Ma non ha veduto probabilmente tutti quei documenti e non gli intese appieno. Egli lo [...] siccome era pittore di figura e dal Lomazzo lo dice anche maestro di Gaudenzio Ferrari e di Luino Bernardino, spiace a vederlo lavorare il marmo, che pochi pittori fecero, ed in questo genere non primario, però eccole quanto racconta l'Albuzzio a proposito, che ben potrà conoscere altra sua opera del migliore genere, potrà pure esserle notizia o nuova poco meno. Io le copio circa metà dell'articolo che brevissimo di questo autore lascio scritto: “Si sa che era eccellente negli arabeschi, ma non si sa se presentemente esista alcuna sua opera”. Di Stefano Scotto trovo fatta menzione nei libri dell'Opera del Duomo all'anno 1508. pag. 256. (qualche libro di dare ed avere) dove leggo: *D.^o Stephanus Scottus debet dare, die ultimo decembris N. 40 e N. c i (sic, forse il N. sarà stata la marca delle L.) super rationem crediti sui picturarum factorum et fiendarum pro oblationibus portarum etc.* Ad ogni modo alcun che ove trarvi spero per la di lui vita; io non farò che citarlo per le notizie di Gaudenzio Ferrari, e Bernardino Luino che gli furono, come dice il Lomazzo, discepoli appunto in Milano. Ora appunto perché questi due, Gaudenzio e Bernardino, furono discepoli dello Scotto di Vercelli non è probabile che questi due e specialmente Bernardino Luino (che Gaudenzio Ferrari è detto che ivi lo fosse del Giovenone) ivi fosse stato discepolo dello Scotto, con cui potrebbe darsi anche che venisse a Milano? E con questa notizia non ne potrebbe aver raccolte altre? Parla di Luino l'Argellati e mi pare anche il Sitone, ma non persuadono molto, e purtroppo alle sue se ne uniscono altre che sono vere storielle anzi, meglio, brani di romanzo che una matassa difficile da disimbrogliare, e solo di certissimo si hanno diverse date sulle sue opere, delle quali ne abbiamo molte ed assai

belle. Ora se ella avesse di Luino ed anche di Gaudenzio a darmi qualche notizia, io mi sarei veramente a lei doppiamente tenuto obbligato per avermi procurato il modo di far la sua conoscenza in studii simili, e che avrò ad aggiungere alle poche notizie circa questi artefici qualche altra, che farà piacere indicarmene la sorgente, e saranno certe. Intanto, con questa ho il piacere di protestarmi la mia stima, e distinta considerazione». Il primo testo sottoposto all'attenzione di Bruzza è FRANCHETTI 1821, p. 24. Il secondo testo menzionato e stralciato da Calvi si legge oggi bene in ALBUZZI 1773-1778, p. 69, commentato da Stefano Bruzzese, che in nota riporta anche il documento del 18 luglio 1458 che si conserva in AVFDMi, *Entrate e uscite*, 302, f. 256. Sulle difficoltà di Calvi di accedere all'Archivio della Fabbrica del Duomo, a causa della concorrenza di Ambrogio Nava: CALVI 1859, p. IX.

IVd.25-28 vd. IVa.17-23; IVb.20-22, 25; IVc.21-23, 29.

IVd.30-38 vd. IVa.17, 24-26; IVb.19, 26-29, 35; IVc.19-20, 28.

*

IVe.1-6 vd. IVa.17, 24-26; IVb.19, 26-29, 35; IVc.19-20, 28; IVd.30-38.

IVe.7-9 vd. IVa.29-32, 43; IVb.30-32; IVc.24-27, 30.

IVe.11-14 vd. IVa.121-126; IVb.33; IVc.33, 36-38.

IVe.15-16, 33 Nel 1862 (che nel testo diventa 1863, un altro utile appiglio per datare le biografie non finite degli artisti lombardi), a Parigi, Calvi ha modo di vedere di persona il dipinto del Museo Campana, allora «esposto nel palazzo dell'Industria» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino A, f. 22r); la raccolta, dispersa a partire dal 1858, è in parte acquistata dallo stato francese; cfr. SARTI 2001. Già riferito a Cesare da Sesto, nei *Cataloghi del Museo Campana* (1861 circa, p. 49, n. 521), il dipinto è descritto da Calvi una prima volta come «Un quadro detto Cesare da Sesto = rappresenta Cleopatra colla serpe che morderle una poppa. Una donna con canestro e un Guerriero indietro, ma non si vede in lui né la scuola di Leonardo, né quella di Raffaello. Ha più del fiammingo = I cappelli sono né mossi e duri, una delle sue vesti è ricamente come gialla ed oro; Le ombre sono trasparenti ma deboli. Non crederei che quest'opera possa essere di Cesare da Sesto» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino A, f. 29v). Riesaminato il dipinto, i dubbi – più che giustificati – sull'autografia un poco si dipanano: «Cesare da Sesto (di) = Morte di Cleopatra. Riveduto questo quadro; mi pare, ad onta della sua secchezza, che lo indica forse della sua prima maniera, con qualche ragione a lui attribuibile» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino A, f. 40v). La *Cleopatra*, oggi riferita a Bernardino Marchesi da Cotignola, si trova al Musée d'art et d'histoire Baron Gérard di Bayeux (inv. P0177): LOFFET, MATOÏAN, VERNEY 1994, p. 5, fig. 1; ZAMA 2007, pp. 133-134, n. 44. Lo studioso, pochi anni prima, aveva dedicato uno studio alla pala Lampugnani, già Melzi, poi Campana e infine confluita al Louvre, inv. M.I.568 (D. Thiébaud, in HABERT, LOIRE, SCAILLIÉREZ, THIÉBAUD 2007, p. 55, n. inv. M.I.568): CALVI 1863. Appunti in presa diretta sull'opera si ritrovano in Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino A, f. 22v. Per la pala – oggi riconosciuta come autografo di Zenale, ma che nel catalogo del Museo Campana era attribuita a Bramantino (*Cataloghi del Museo Campana* 1861 circa, p. 41, n. 309) – cfr. almeno FERRARI 1960; AGOSTI, STOPPA, TANZI 2011, pp. 18-20, 43, nota 18; G. Agosti, J. Stoppa, in *Bramantino* 2012, p. 166.

IVe.18 Il 27 agosto 1869, Luigi Bruzza, in risposta a un sollecito di Calvi, scrive: «Il quadro di Cesare da Sesto che è in Roma lo conosco e si trova nel Museo Lateranense non già nel Vaticano come ella suppone. Io lo rivedrò attentamente e scruterò se v'ha epigrafe, e trascrittala, diligentemente gliela comunicherò». Pochi mesi dopo, il 9 ottobre, disquisendo delle opere di Cesare da Sesto a Roma, nella fattispecie confrontandolo con la *Madonna della cintola* della Pinacoteca Vaticana (vd. IVa.121-126), Bruzza aggiunge:

«Questo quadro è molto più bello, ma più piccolo della tavola dello stesso Cesare che è nel Museo Lateranense, nella quale però non si trova alcuna epigrafe o cifra, e vi è rappresentato, come ella sa, il Battesimo di Cristo nel Giordano», concetto ribadito anche il 3 dicembre 1869. Il discorso doveva essere incominciato però qualche tempo prima: notizie importanti si rintracciano infatti in un'altra lettera, purtroppo datata solo 29 settembre (ma probabilmente del 1868): «Farò pure di tutto per rinvenire nell'archivio del Laterano memoria del quadro di Cesare rappresentante il Battesimo di Cristo che, al tempo di Gregorio XVI, fu levato dalla sacristia della Basilica e trasferito nel museo Lateranense. Questa è la sola opera certa che abbia fatto in Roma, ma per disgrazia non ha l'anno segnato. Spero di trovarne la data nell'archivio, se pure non andò in fumo nel falò che di una parte delle carte di detto archivio fecero i garibaldini nel 1849. Appena scoprirò qualcosa le scriverò subito». Le ricerche di Bruzza vanno purtroppo a vuoto; ne rende conto in una lettera del 5 gennaio, sempre senza anno (ma dovrebbe essere del 1869): «La ringrazio dell'ultima sua degli 8 di ottobre, alla quale ho differito sempre di rispondere perché da un giorno all'altro sperava di poterle dire qualche cosa di nuovo intorno a Cesare da Sesto, del quale mi occupai per ricercare in quali anni sia stato a Roma. Le fatiche furono tutte perdute, perché nulla mi riuscì di ritrovare. Sperava di trovare qualche notizia nell'archivio della basilica Lateranense sul quadro del Battesimo di Cristo che dalla sacristia passò nel vicino museo; *me ne verbum quidem*» (le lettere sono tutte spedite da Rome e conservate ad Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78; vd. Appendice). Il *Battesimo di Cristo*, creduto per tutto l'Ottocento e anche per parte del Novecento un autografo di Cesare da Sesto, si conserva oggi nel Palazzo Apostolico di Castel Gandolfo come opera Girolamo Siciolante da Sermoneta (inv. 40343). È Roberto LONGHI (1927, p. 90) il primo ad avanzare il nome di Siciolante, poi seguito da Federico ZERI (1951, p. 149, nota 13) e dalla critica successiva: cfr. KALBY 1975, p. 44, fig. 6; HUNTER 1996, pp. 107-108, n. 5; FUMAGALLI 2005, p. 427.

IVe.19-32, 34 vd. IVa.35-42, 44-52; IVb.34, 36-39, 47-48.

IVe.35-39 vd. IVa.53-55; IVb.42.

*

IVf.1-3 vd. IVa.29-32, 43; IVb.30-32; IVc.24-27, 30; IVe.7-9.

IVf.4-6 vd. IVa.33-34; IVc.31-32; IVe.11-14.

IVf.7-10, 18 vd. IVa.121-126; IVb.33; IVc.33, 36-38.

IVf.11-17, 19-25 vd. IVa.35-42, 44-52; IVb.34, 36-39, 47-48; IVe.19-32, 34.

*

IVg.1-8, 12 vd. IVa.53-67. Interessante il paragone – vinto da Gaudenzio – tra gli angeli che attorniano il Cristo crocifisso della Pace e quelli della cupola di Saronno, realizzata tra 1535 e 1536 (cfr. SACCHI 1989, p. 28; ROSSI 1996b; SACCHI 1996, p. 578; 2007, pp. 315-316). L'affresco è, per un *lapsus*, definito tela (e non è l'unica volta che questo accade: vd. per esempio IIIc.1-7, 15).

IVg.9-11, 13-16 vd. IVa.7-16, 27-28; 68-81, 86; IVb.7-8, 12-18, 23-24, 43-46, 48-53; IVc.6-12, 16-18; IVd.9-11, 16-24, 29.

*

IVh.1-6, 12-14 vd. IVa.53-67; IVg.1-8, 12.

IVh.7-11, 15-22, 29-31 vd. IVa.7-16, 27-28; 68-81, 86; IVb.7-8, 12-18, 23-24, 43-46, 48-53; IVc.6-12, 16-18; IVd.9-11, 16-24, 29; IVg.9-11, 13-16. Solo in questa redazione è

presente un veloce rimando a opere presenti in una soffitta nelle case della Zecca. Si possono riconoscere nell'appunto gli affreschi oggi molto ammalorati che ornano, a mo' di fregio sottosoffittato, una sala cinquecentesca (la prima al pianterreno) delle case già della Zecca, nel Novecento adibita a usi impropri. Si leggono bene grazie ad alcune fotografie: si intervallano girali, stemmi e putti intenti a suonare strumenti musicali o affacciati con una sfera armillare. Questi affreschi, dalle reminiscenze zenaliane, dovrebbero datarsi sullo scorcio del terzo decennio del Cinquecento, in un momento di grandi cambiamenti politici e culturali per Milano (SPIRITI 2011, p. 9). Sopra questa banda ornamentale se ne conserva un'altra raffigurante scene comiche e goliardiche (antropizzazione degli animali, mondo alla rovescia...) dal significato in parte ancora oscuro (sulle cui valenze politiche: SPIRITI 2011, pp. 12-13). Sono state scoperte dopo la rimozione del prezioso soffitto a cassettoni che ricopriva la sala, venduto allo scadere dell'Ottocento; si può perciò ipotizzare che Calvi non conoscesse questo secondo bizzarro ciclo di affreschi. Altri fregi, sempre con putti e che risentono di influenze fiamminghe, con sfumature antireligiose e anticlericali, si conservano nelle stanze al piano nobile. Alcuni lacerti provenienti dalle case della Zecca sono stati strappati e si conservano alla Torre Velasca a Milano; cfr. A. Galizzi, in *Milano ritrovata* 1986, pp. 447-452; SACCHI 2005, I, pp. 89-90, nota 179; *Block notes* 2010, p. 256; SPIRITI 2011.

IVh.23-24 Sul Leonardo a Milano e la sua scuola IIIa.4, 10-11, 54-57, 63, 64-69; IIIb.47-51. Per la *Sant'Anna* e Salaino vd. CALVI 1869, pp. 40-41 e Va.12-13, 20; Vb.8-9, 16; Vc.1.

IVh.25-28 vd. IVa.83-85, 87-89.

IVh.32-34 vd. IVa.90-91.

IVh.35, 39 vd. IVa.92; IVb.55. La nota al rigo 39, che menziona velocemente un'opera – non identificata – nella mani del presidente del Senato del Regno, è di difficile lettura (aggravata dal segno leggerissimo della matita). I presidenti del Senato che si alternano negli anni Sessanta e nei primi anni Settanta sono: Cesare Alfieri di Sostegno (1857-1860); Settimo Ruggero (1861-1863); Federico Sclopis di Salerano (1863-1864); Giuseppe Manno (1864-1865); Gabrio Casati (1865-1870, per due legislature consecutive); Vincenzo Fardella di Torrearesa (1870-1874): l'elenco completo dei presidenti è disponibile al sito <<https://www.senato.it/legislature/297885/318069/318087/genpagspalla.htm>>.

IVh.36-38 vd. IVa.93-95, 105.

*

IVi.1-2 vd. IVa.82; IVb.54.

IVi.3-6 vd. IVa.96, 99, 106; IVb.56-58.

IVi.7 vd. IVa.92; IVb.55; IVh.35, 39.

IVi.8-10 vd. IVa.83-85, 87-89; IVh.25-28.

IVi.11 vd. IVa.90-91; IVh.32-34.

IVi.12-14, 16 vd. IVa.93-95, 105; IVh.36-38.

IVi.15 vd. IVa.128.

IVi.17-18, 31 vd. IVa.127.

IVi.19-30, 32-34, 49-50 vd. IVa.100-104, 107-114.

IVi.35-41 vd. IVa.115-120, 123-124.

IVi.42-46 vd. IVa.121-126; IVb.33; IVc.33, 36-38; IVf.7-10, 18. La notizia dell'acquisto della *Madonna della cintola* è comunicata da Luigi Bruzza in una lettera del 29 settembre, purtroppo priva di anno (ma 1868?): «Alcuni mesi addietro ella mi scrisse domandomi notizia del quadro di Cesare da Sesto che è nella galleria vaticana e ha segnato l'anno 1521. Ora ho scoperto che questo quadro fu comprato da Gregorio XVI avendolo portato a Roma un negoziante milanese il quale l'aveva acquistato in un piccolo luogo presso Milano. Non potendosi perciò argomentare che Cesare fosse in Roma in quell'anno, e che qui facesse tale opera, ho stimato dargliene subito avviso e, come ella vede, cadono a terra le supposizioni che mi aveva fatto sopra il Rio avendo creduto il detto quadro dipinto da Cesare in Roma. Ora farò altre indagini per sapere con certezza il luogo donde provenne e il nome di chi lo portò a Roma. [...] Seppi che, due o tre anni addietro, un certo Rosati o Rozati di Milano portò a Roma un centinaio di quadri che diceva pervenuti da una eredità. Ve ne erano vari di scuola lombarda. Fra questi uno di Gaudenzio che qui vendette ad un francese. Se ella ne è informata, mi farebbe piacere a dirmi chi è questo Rosati e da chi gli pervennero i detti quadri. Temo che fosse una finzione da negoziante il dirli averli per eredità. Io ebbi queste notizie da persona intelligente che gli vide». Alcune precisazioni si ricavano da una lettera, sempre priva di anno, del 5 gennaio: «Di quel quadro che è nel museo vaticano già le scrissi che venne dal Milanese, ora le aggiungo che, prima di entrare nella galleria, fu restaurato, come dicono, da un certo Maldara paesista che, a mio avviso, lo danneggiò o, almeno, al mio occhio piace meno che le altre opere di Cesare» (le lettere, spedite da Roma, sono in Apice, Archivio Calvi, busta 11, fascicolo 78). Mentre il mercante menzionato nelle lettere deve essere Federico Rosati (attivo, come risulta dai Getty Collectors Files, attorno al 1869-1870), non è stato possibile per ora identificare il restauratore Maldara.

IVi.47-48 vd. IVa.130-132.

*

IVi.1-3 vd. IVa.93-95, 105; IVh.36-38; IVi.12-14, 16.

IVi.4-10 vd. IVa.96, 99, 106; IVb.56-58; IVi.3-6. Interessante la notizia del sopralluogo effettuato da Girolamo Luigi a Noviglio, che dista davvero pochi chilometri da San Vito di Gaggiano, dove la famiglia Calvi ha dei possedimenti: cfr. MIGLIAVACCA 2011.

IVi. 12-28, 38 vd. IVa.100-104, 107-114; IVi.19-30, 32-34, 49-50. L'affresco votivo, perduto e già rapidamente citato in IVa, è ricordato in TORRE (1674, pp. 8-9; 1714, p. 8): «Tiene questa Chiesa, come bene è da voi osservata, nel suo ingresso un Portico, in cui mirar potete da ambi i lati della Porta un S. Sebastiano, ed un San Rocco à tempera, di misura maggiore del naturale, queste Pitture mostrano buon disegno, all'uso della Scuola primiera Pittoresca [...]; il Tempo, che divora insino i propij figli sa meglio distruggere i parti altrui; quest'altra Pittura a tempera anch'essa conservata sotto vetri in fronte dello stesso Portico, la quale contiene la Vergine abbracciando il Bambino, ed un San Sebastiano, e S. Rocco dai lati, ha del delicato, ma non di miglior pennello, tacesi anche di lei il nome del Maestro, per non si poter accertare».

IVi.29-37, 39-43 vd. IVa.115-120, 123-124; IVi.35-41. In questa redazione, Calvi torna più compiutamente sugli affreschi di casa Ponti-Taverna: ritiene ora che siano eseguiti, sotto la direzione di Cesare da Sesto, dal Giampietrino o da un suo collaboratore e si dimostra a conoscenza delle integrazioni di mano di Giovanni Battista Airaghi che dichiara morto (nel 1855) prima del suo maestro Pelagio Palagi. Si dilunga poi in una breve ma esaustiva biografia di Palagi, gettando uno squarcio sulla sua formazione, sulla sua scuola, sullo studio di San Vincenzino e sull'attività milanese e, soprattutto, torinese; cfr. *Pelagio Palagi* 1976; *L'ombra di Core* 1988; *Pelagio Palagi* 1996; S. Conte, F. Giani, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, p. 153; FRANCO 2014.

IVl.45-46 vd. IVa.127; IVi.17-18, 31.

IVl.47 vd. IVa.128; IVi.15. Il dipinto, dal 1920 al Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona (inv. P1607), è acquistato da Teodoro Lechi nel 1834; rimane di proprietà Lechi fino alla metà degli anni Sessanta dell'Ottocento, quando la famiglia aliena gran parte della collezione e quando Calvi è al lavoro sulle biografie degli artisti dell'orbita leonardesca; è sempre stato assegnato nell'Ottocento a Leonardo da Vinci, fino alle prime aperture di SUIDA (1929, p. 256, che si esprime sul cartone preparatorio del Museo di Bayonne, inv. 1788): CARMINATI 1994, pp. 148-150, n. 3. Calvi sarebbe quindi il primo a orientarsi sul nome corretto di Cesare da Sesto.

*

IVm.1-4, 20 vd. IVa.100-104, 107-114; IVi.19-30, 32-34, 49-50; IVl. 12-28, 38.

IVm.5-16 vd. IVa.115-120, 123-124; IVi.35-41; IVl.29-37, 39-43. In questa occasione è nuovamente ribadita la collaborazione negli affreschi del cortile di casa Taverna tra Cesare da Sesto e il Giampietrino e proposto un confronto, anche da un punto di vista stilistico, con la *Crocifissione* nel refettorio di Santa Maria della Pace: vd. IVa.53-67; IVg.1-8, 12; IVh.1-6, 12-14. Interessante la riflessione in chiusura: Calvi ritiene che solo «uno scolaro di Raffaello» possa essere l'autore del ciclo di via dei Bigli, esplicitando ancora una volta il forte legame tra Cesare da Sesto e il pittore umbro.

IVm.17-19 vd. IVa.130-132; IVi.47-48.

*

IVn.1-6, 18 vd. IVa.115-120, 123-124; IVi.35-41; IVl.29-37, 39-43; IVm.5-16. È qui esplicitato l'anno della morte di Giovanni Battista Airaghi, restauratore degli affreschi di casa Taverna: il 1855 è, ancora una volta, un sicuro *post quem* per la stesura delle bozze del quarto volume delle *Notizie*.

IVn.7-11 vd. IVa.121-126; IVb.33; IVc.33, 36-38; IVf.7-10, 18; IVi.42-46.

IVn.12 vd. IVa.127; IVi.17-18, 31; IVl.45-46.

IVn.13 vd. IVa.128; IVi.15; IVl.47.

IVn.14-17, 19 vd. IVa.130-132; IVi.47-48; IVm.17-19.

[1r]

Va Andrea Salaino

Pittore

¹Andrea Salaino o Salaj, come soleva chiamarlo Leonardo, era un giovinetto ch'egli, stabilito che fu in Milano, prendeva a fattorino dello studio di pittura. ²La bellezza di lui, pari alla bontà dell'animo, e quella dell'ingegno acquistarono ben presto l'affezione di quell'insigne maestro, sicché poi lo tenne non solo come ajuto nei bisogni meccanici dell'arte ma, istruito alquanto nel disegno da lui e dall'osservazione di quanto egli operava, in breve divenne capace d'ajutarlo anche nelle cose importanti dell'arte, poscia di far copie de' suoi dipinti, come sopra i suoi disegni, o di propria invenzione, e tali che alcuni furono tenuti per opere di Leonardo stesso.

³Per la condizione in cui era Salaino e per l'amore che gli ebbe, la sua vita procedette finché visse Leonardo a lui strettamente legata, e le poche notizie che ci pervennero le desumemmo dalle brevi note che Leonardo stesso lasciò nei libri che, tanto per disegnarvi che per iscrivervi, soleva portar con sé; le quali, siccome è noto, egli scriveva da destra a sinistra; le quali non si estendono, per combinazione contraria al nostro desiderio, giammai sulle cose dell'arte in cui il Salaj ebbe nella sua scuola ad occuparsi.

⁴La prima volta che noi lo troviamo occuparsi di lui fu all'occasione della morte [1v] di Beatrice d'Este, consorte di Ludovico M. Sforza (***), nella quale Leonardo, dovendo intervenire a suoi funerali, alla cui artistica disposizione aveva preso parte, dovendo egli, come appartenente alla casa ducale, assistere, +esso+, che dovendo avere per compagno questo suo discepolo e familiare, pensava a farlo comparire in un abito conveniente, ordinando per lui un nuovo abito (***).

⁵Le forme di esso, il costo, gli ornamenti che lo forgiavano mostrano che Salaino non solo aveva allora trascorsa la fanciullezza, ma che era da Leonardo ben anco tenuto in alcuna considerazione.

⁶Nella primavera del 1500, colla prigionia del duca Lodovico, essendo per lui definitivamente caduta la speranza ch'esso potesse riavere lo stato, Leon[ar]do faceva la risoluzione di tornare in Firenze.

(***) ⁷Tratt^o. della Pittura di Leonardo ediz^e. de Classici. ⁸Vita di Leonardo scritta dall'Amoretti.

⁹Per le cappe di Salaino

B^a. 4 di panno argentino £ 15.4

Velluto verde per ornare // 9.

Bindelli // - 9.

Magliette // - 12.

Manifattura // - 1.5.

Bindello per dinanzi // - 5.

Punta // - 1.

¹⁰Fedele Salaino al suo maestro, non esitava a seguirlo anche fuori dalla patria e lontano dalla sua famiglia. ¹¹Nell'anno dopo lo vediamo in Firenze non senza qualche importanza presso Leonardo, perché il vicario generale Dⁿ. Pietro de Nuvolaro, avendo a parlargli per incarico della duchessa di Mantova, riusciva, così egli scrive, soltanto pel mezzo del suo discepolo Salai ad essere ammesso.

¹²Leonardo, in quella città, essendo poi per graziosa concessione del Lippi successo nell'incarico di dipingere la pala dell'altar maggiore della SS^a. Annunziata, quei frati, perché Leonar- [2r] do si occupasse assiduamente in quell'opera, distolto come egli era da tanti studj, lo presero in casa loro con tutta la famiglia (***), di cui è facile credere che uno degli individui principali era Salaino.

¹³Dopo molto disporsi all'opera, Leonardo, fatto quel famoso cartone, cui tutta la città concorse a vedere, poco oltre progredi; prima stette pensoso, poi a lungo in pensiero, poi veniva chiamato da Valentino Borgia che lo conduceva seco a visitare le città forti e le rocche della Romagna nella qualità di ingegnere militare; dalle memorie che Leonardo stesso faceva di questo viaggio, non risulta che fosse da Salaino accompagnato, che rimaneva in Firenze, ove a credersi non stette senza operare.

¹⁴Nel 1507 noi vediamo il Salaino col suo maestro ancora in Milano, che le sorti di (Valentino) Borgia per la morte di Alessandro VI erano mutate.

¹⁵Aveva a quel tempo Salaino perduto il genitore ed era probabilmente a capo della famiglia perché come tale, o per giusta affezione che le portasse, essendo per maritarsi una sorella, a compiere certa dote si faceva dare da Leonardo s^{di}. 30.13 a prestanza.

¹⁶Quando Lodovico XII essendo signore di Milano, i Milanesi credevano dalla Repubblica veneta minacciato quel residuo di autonomia che apparentemente loro era restata, lo aiutarono a riportare la grande vittoria di Agnadello, quel re volle fare un ingresso trionfale in Milano; in 46. giorni si disposero per la città archi, trofei, [2v] statue ed altri monumenti.

¹⁷L'Arluno disse che erano quei monumenti rappresentati con pitture morbidi[ssi]me, epiteto che egli adoperava per le opere di Leonardo; onde +...+ che Leonardo fossene l'inventore e le facesse eseguire da suoi discepoli che ancora aveva in Milano, e certo doveva Salaino, che sempre aveva seco, doveva in quelle dipinture aver posta l'opera sua.

¹⁸Quindi +forse+ i[l] Salaino, tenendosi quasi sicuro di poter tranquillamente dimorare in patria colla sua famiglia, otteneva da Leonardo il permesso di fabbricare nella vigna da Lodovico Sforza a lui donata una piccola casa, quella casa che noi più tardi vediamo nominata da Leonardo nel suo testamento, lasciando a Salaino stesso la metà di quella vigna nella parte ove questa casa esisteva.

¹⁹Non di meno, già altra volta egli tornava con Leonardo a Firenze, quando morto il di lui zio vi si recava a domandare la parte dell'eredità che credeva competergli, poi ritornava in Milano mandato dallo stesso Leonardo per sollecitare ed intendere il modo in cui dal Governo francese si sarebbe fatta la consegna del bocchetto dell'acqua del Navilio di Gazzano concessogli dal re francese, come anche per conoscere se e quando sarebbe messo in corso l'assegno a lui competente come pittore del duca di Milano, titolo e qualità

assunti da quel re ed assegno non mai assolutamente fino ad allora assentito né rifiutato.

²⁰Terminata la questione dell'eredità dello zio, Leonardo ritornato in Milano, risorgevano nel Salaino le speranze d'una stabile quiete; onde è a credersi che allora alla presenza del maestro ponesse mano alla [3r] tavola che doveva rappresentare perfettamente in colore la stupenda composizione da Leonardo fatta in cartone per l'altare della SS^a. Annunciata di Firenze che essa lontano portava seco. ²¹E il Salaino, che aveva assistito all'esecuzione del cartone, compieva col parere di Leonardo quella tavola che stette fino circa alla fine del primo decennio di questo secolo nella sacristia di S^t. Celso, e che era a Leonardo stesso da moltissimi attribuito.

²²Allora un incisore ebbe specialmente il desiderio di inciderlo, e perciò fu abbassato per collocarlo in buona luce, né bastò: si fece pulire ed inverniciare, onde venuto in fama, prima accorsero ad ammirare il famoso dipinto gli amatori, poi la fama maggiormente difusasi, giunse all'orecchio del principe Beurnais viceré d'Italia, in cui nacque il desiderio di possederlo e l'ebbe, dando un compenso che si dovette accettare.

²³Ora questa tavola esiste in Monaco presso il duca di Leutemberg erede di Eugenio. ²⁴Nessuna delle opere di Salaino resiste al confronto di quella tavola.

²⁵Infine Leonardo, non vedendo +pur+ in Milano effettuarsi la speranza concepita, e l'assunzione di Leone X al trono pontificio si induceva a tentar anco la sorte in quella città, ove l'arti avevan il principale lor seggio; e Salaino non mancava di esservi seco.

²⁶È di quel tempo a lui attribuibile un dipinto, una B. Vergine col putto che era ancora pochi anni sono nella Galleria della Villa Albani presso Roma poi Castelbarco, ed ora passata in altre mani; ma Leonardo si era pentito [3v] anche di questo nuovo tentativo, e ritornava in Milano dove, ben accolto dal re Francesco I, subentrato a Lodovico XII, era invitato a seguirlo in Francia con seco Salaino e Francesco Melzi.

²⁷Il Salaino ebbe a Cloux presso il diletto maestro alloggio, ed insieme al Melzi vi stette circa due anni, non certamente in ozio.

²⁸Tanto egli che il Melzi, che aveva pensione da quel re, si occuparono di alcuni dipinti. ²⁹È probabile che il Salaino desse mano al quadro sul cartone di Leonardo detto di S^{ta}. Anna, che potrebbe essere quello che si vede nel Lovre che, non ben terminato, ha pur molte cose che tolgono che si possa credere di Leonardo, in che si uniscono tutte le tradizioni storiche.

³⁰Restasse da quel tempo in Francia, o lo portasse seco in Italia, od in Casale, dalla cui conquista venisse in mano del cardinale di Richelieu e portato in Francia, non cambia le circostanze in riguardo al quadro stesso.

³¹Le cose non al tutto finite dovevano esser lasciate da lui quando doveva tornare in Italia, ove aveva a dividere la sua parte della vigna ereditata da Leonardo dal Girolamo Melzo che aveva la procura dal de Vilanis.

³²Un altro dipinto che proviene dallo stesso cartone è nella galleria di Firenze, che si sarebbe tentati a credere da lui fatto quando Leonardo, poco dopo finito il cartone, si metteva in viaggio per la Romagna con Valentino Borgia, se non fossimo avvisati dal Lanzi che questo dipinto era stato acquistato da Ferdinando III in Vienna. ³³Sarebbe a veder donde ivi in essa

città sia stato portato? ³⁴Se fosse ivi stato fatto? ³⁵Sarebbe +vero quanto fu ... di+ Firenze cosa probabile per le relazioni delle Case.

³⁶Nel Lovre, il ritratto di una donna seduta in profilo con ornamento in capo di velluto rosso guarnito d'oro e di perle, con velo nero cadente sulle spalle, e d'abito turchino; detto della scuola ed +...+ dello stile di Salaino.

³⁷Dovette egli ancora aver fatto qualche altro dipinto de' molti che leonardeschi sono in Francia, cui Leonardo non poteva mancare di dar qualche consiglio finché, assistito da lui come dal Melzi, venne a morte.

³⁸Quando veramente tornasse in patria non sapremmo indicare; ma dalla procura del de Vilanis rilasciata (***), pare egli fosse incaricato della divisione della vigna al che era dal de Vilanis fatta procura al Nob^e. Girolamo Melzi, onde pare che Salaino non dovesse ritardar molto questo suo ritorno (***).

³⁹Che egli giuntovi operasse nei primi tempi e poi ignoriamo pure, rifiutando quanto si narra in una breve guida anonima dalla Galleria che esisteva un tempo dalla famiglia de conti Arese, un tempo tenuta in qualche pregio; guida poco attendibile e che, fra le altre cose, confuse Andrea Salaino con Andrea Solari. ⁴⁰Egli +adunque narra+ che, chiamato in Germania da un suo zio ivi stabilito ad esercitare come egli il commercio, vi si portasse, [e] si fosse rapidamente arricchito; e quindi conducesse in moglie una donna assai doviziosa; ma non gli giovarono queste sue fortune, perché fu dopo non lungo tempo sopraggiunto dalla morte.

⁴¹Che egli però in patria vivesse un discreto numero di anni lo attestano non poche sue opere che rimangono in questa e nelle vicine città o ne partirono.

⁴²In Milano, nelle sale della pubblica galleria, è una tavola di figure un terzo del naturale, rappresentanti la B. Vergine col Bambino S^t. Giovannino, i S^{ti}. Pietro, Paolo, dipinto fatto con molta diligenza d'ombre e d'effetto non molto forte, accostandosi nel colorito alla prima maniera del Beltraffio, ed un'altra Madonna con il putto S^t. Giovannino e S^t. Giuseppe di piccole figure. ⁴³Un'altra ne è pure di figure poco meno del vero d'una B. Vergine col Putto, de' quali però nessuno raggiunge la bellezza di quello che era a [4v] S^t. Celso.

⁴⁴Nelle sale dell'Ambrosiana è una mezza figura poco minore del naturale di S^t. Gio. Batta nel deserto di cui è replica, più probabilmente l'originale o replica di quello che è nella Galleria del Lovre, tanto è bello.

⁴⁵Un ritratto lodatissimo nella Galleria de' conti Arese era descritto nella guida da noi sopraindicata.

⁴⁶Di quello della villa Albani in Roma abbiamo già fatto parola, come di *quello* che ci pareva essere in Francia. ⁴⁷In Bologna nella galleria Marescalchi è di Salaino un Cristo ½ figura (***). ⁴⁸In Bergamo, nella galleria della Crocetta del conte Lochis, è creduta una Vergine che allatta il Bambino.

(***) ⁴⁹Amoretti cit. Vita di Leonardo pag. 129.

(***) ⁵⁰Trat^o. di Leonardo +opera edit.+ 121 e seguenti.

(***) ⁵¹+mie annot. 1816-17+

⁵²All'Isola Bella del c^{te}. Borromeo si tiene per un Salaino una mezza figura piccola assai bella di una B. Vergine che noi credemmo un Luino.

⁵³Due altri pure ne ha a lui attribuiti, una mezza figura assai bella, ed una Cleopatra coll'ancella, semi gnuda che abbia[mo] tenuto fra le cose di Gian Pietrino.

⁵⁴Ancora la Vergine che allatta il Bambino è di lui tenuta, lavoro assai diligente ma che noi crediamo una copia di quella de' Andrea Solari al Lovre.

⁵⁵Sul disegno di Leonardo sicuramente è un dipinto di una Madonna ½ figura che allatta il Bambino ora posseduta dal parroco di Vicenza? stato inciso dall'incisore G. Magonio.

⁵⁶Un S^t. Girolamo ½ figura dal Moriggia è detto presso la famiglia Mazzenta (***).

⁵⁷Nella Galleria del Louvre dovrebbe essere opere del Salaino: era il ritratto d'una donna veduta di profilo con ornamento in capo di velluto rosso guarnito d'oro e di perle, e con velo nero che le cade sulle spalle e vestito di stoffa turchina. ⁵⁸E possono appartenergli alcuni di quei quadri che si dicono della sua scuola, fra quali specialmente...

⁵⁹Queste sono le opere del Salaino a nostra notizia, che egli fece, ed alcune +si dice si vedono pure+. ⁶⁰Del tempo in cui cessasse di vivere non abbiamo certezza.

(***) ⁵⁹Nobiltà di Mil^o. +T^o.+ 5. C. 6.

[1r]

Vb Andrea Salai
o Salaino Pittore

¹Andrea Salaino o Salaj, come soleva dirlo Leonardo, era un giovinetto che egli, stabilito in Milano, prendeva a fattorino del suo laboratorio di pittura.

²La bellezza pari in lui alla bontà dell'anima ed a quella dell'ingegno acquistavano ben presto l'affezione dell'insigne maestro e, istruito che si fu di quanto operava il maestro nelle cose in servizio dell'arte, e poi istruito da lui stesso nel disegno e nell'uso dei colori, col tempo divenne capace d'ajutarlo anche nelle cose di qualche importanza e d'operare egli stesso.

³Per le condizioni in cui esso si trovava presso Leonardo e per l'amore che esso gli portava, fu fino che visse con lui legato e le poche notizie che siamo pel dare, noi le abbiamo desunte dalle brevi annotazioni che il Vinci lasciò nei libri che per disegnare o per scrivervi usava di portar seco, che poco più +stendevansi+ più +...+ delle cose l'arte.

⁴La prima volta che l'incontriamo in cose della vita fu in occasione della morte di Beatrice d'Este consorte di Lodovico Sforza (1497) nella quale, dovendo il Vinci intervenire a' suoi funerali come addetto con lui alla casa ducale, e Leonardo pensava a farlo comparire in conveniente abbigliamento con un nuovo abito.

⁵La forma di questo, il costo, gli ornamenti mostrano che il Salaino non solo allora aveva trascorso l'età fanciullesca, ma che già dal Vinci era tenuto in qualche considerazione.

[1v] ⁶Nella primavera del 1500, essendo colla prigionia del duca Sforza caduta ogni speranza di vederlo in Milano signore di quello stato e nelle ulteriori determinazioni che il re Lodovico di Francia prenderebbe riguardo a Leonardo stesso, egli risolveva di tornare in patria ed il Salai non esitò a seguirlo, lasciando la sua famiglia in Milano.

⁷Nel principio del seguente anno noi lo troviamo in Firenze, dove aveva l'importanza di discepolo favorito di Leonardo pel di cui mezzo il vicario gen.le de' Gesuati otteneva di parlargli a nome della duchessa Isabella di Mantova.

⁸Leonardo, essendo per graziosa cessione del Lippi stato incaricato della pala ch'egli doveva fare per quell'altare della SS^a. Annunziata, veniva dai frati di quel convento, affinché se ne occupasse interamente, preso in casa loro con tutta la famiglia. ⁹Salaino, di quel numero, andò ad abitare con esso, ed è ben naturale che prendesse la massima parte a preparare e condurre quel famoso cartone che per tre giorni fece accorrere i cittadini ed abitanti de' contorni ad ammirarlo.

¹⁰Essendo poi Leonardo stato incaricato dal duca Valentino Borgia, nella qualità di ingegnere militare, di fare la visita dei luoghi forti della Romagna, non sembra che il Salaino lo seguisse, +anzi+ che non rima[ne]sse in Firenze.

¹¹L'assenza di Leonardo poi non durò a lungo dopo la morte di Alessandro VI. ¹²Ritornato in Firenze, trovò ordinazioni, fra le quali una importante per la sala del Consiglio della Repubblica, la battaglia di Anghiari, cui doveva far corrispondere altra del Bonaroti.

¹³Erano circa sette anni per +lui+ trascorsi quando Leonardo lo riconduceva a Milano. ¹⁴Sembra che in questo frattempo gli morisse il padre ed egli rimanesse il capo della famiglia, [2r] perché una sua minor sorella, essendo vicina a maritarsi, a compierne la dote si trovò in bisogno di £ 52. imp.li, che Leonardo si sovvenne.

¹⁵Tornava poi Leonardo in Firenze per ottenere la sua parte dell'er[e]dità di uno zio e del padre che gli era morto, de' quali pendeva la questione per la legittimità.

¹⁶Era richiamato poco dopo Leonardo, essendo atteso per la sistemazione e perfezionamento del Naviglio; ed il Salaino aveva un altro pensiero, quello di +...+ seco lui il cartone di S^{ta}. Anna, desiderando che gli concedesse di ridurlo in dipinto colla sua assistenza.

¹⁷Avendo Leonardo +...+, pensò il Salai a portarlo in modo che arrivò a Milano intatto, ed egli ben presto pose mano all'opera, né alcuno fra discepoli di lui potea con certa sicurezza +porvi+ mano di lui, che l'avea posta al cartone. ¹⁸E formatone un piccolo abbozzo, non senza il consiglio del maestro, l'opera riuscì tanto perfettamente che accorrevi a vederlo come opera magistrale e, per poco meno che pe[r] tale, acquistato dal card^{le}. Carlo Borromeo e fattone dono all'ospitale, che +passava+ a farne la vendita alla sagrestia di S^t. Celso, fu da quel capitolo tenuto come cosa assai rara, e appesovi rimpetto ad uno che fu eseguito da Rafaello tanto in egual pregio.

¹⁹Qui stette fino al compire del primo decennio del secolo +1800+, quando all'incisore Benagli venne il desiderio di pubblicare quel dipinto col suo bulino, e pregò i ss^{ri}. Fabriceri a far collocare in luogo di buon lume, e prima pulire alquanto quel quadro. ²⁰Fatto questo, cominciarono ad accorrere gli amatori dell'arte e i professori e venne in fama che arrivò fino all'orecchio del principe viceré, allora [2v] Eugenio Beauarnais. ²¹Questi lo vide, e ne fu *invogliato* e lo desiderò e l'ebbe, contro quel dono che gli parve che riusciva assai minore del suo valore.

²²Leonardo, sentendo salito al soglio pontificio Giovanni Medici, si portò pur avendo al suo seguito il Beltraffio e Francesco Melzi, che [era] divenuto maggiore d'età; ma giunto co' suoi seguaci a Roma, trovò che il pontefice era assai inclinato agli studi filosofici più che all'arti belle ed +...+ il campo era già occupato da Rafaello e il Buonarrotti, già suo rivale a Firenze, era atteso cosiché si risolveva a lascia[re] quella città, specialmente sentendo in Milano il re Francesco, +e+ dopo breve congresso col papa in Bologna, partiva il re francese per la Francia con Leonardo, il Melzi, seco conducendo il Salaino con un servo.

²³Arrivato e collocatosi a S^t. Clox, presso la piccola città di Ambuassee, sentì la sua salute andare di giorno in giorno peggiorando, ed ottenuta dal re la facoltà di testare richiesta, egli fece chiamare un notajo, poi fra gli amati discepoli +chi[u]deva+ il corso glorioso di vita il mese di maggio 1519, con dolore del re, cui era recata la novella di sua morte dal Melzi, esecutore delle sue ultime volontà.

²⁴Questo si fermava per alcuni anni in Francia per dar compimento ad alcune opere in corso; il Salaino col domestico Vilanis tornarono in patria dove +precedevano+ lo Girolamo Melzi che era stato a trovare il nipote.

²⁵Il Salaino (secondo fu da me trovato stampato nella piccola galleria Arese) stette per qualche tempo a Milano, dove fece alcune opere, e consigliato poi da zio negoziante, che lo consigliava a lasciare la città, e lo condusse seco.

²⁶Questo zio non si fermò alle parole, ma gli diede 20/m doppie de negoziar colla sola condizione che prendesse per moglie quella che egli gli avrebbe offerta, al che [a] tutto aderì. ²⁷Ma p[r]esto, da apoplezia colpito, d'anni 40, nel 1523, morì.

²⁸Pare che la S^{ta}. Anna che era nella Gall^a. di Firenze fosse dal Granduca Ferdin. comperata a Vienna, di là portata da Vienna, che ivi fosse stata fatta da Salaino stesso quan[d]o, chiamato dallo zio e destinato al commercio, proseguiva nella pittura le cose ricordate più d'altro in vita, com'era questo cartone.

²⁹Segni di sua vita nella piccola Galleria Arese.

[1r]

Vc ¹tavola che doveva rappresentare nel miglior modo e colla presenza di Leonardo stesso la stupenda composizione da lui preparata per l'altare della SS^{ma}. Annunziata di Firenze, che esso Leonardo solea portar seco. ²Il Salaino, che aveva assistito a quell'invenzione, posta mano a quella tavola meglio d'altri la poteva colorire; e condusse infatti tale opera, che stette fino al primo decennio [di questo secolo] nella sacristia di S^{ta}. Maria presso S^t. Celso, da molti giudicata, e tenuta per opera di Leonardo stesso.

³Allora un incisore ebbe sgraziatamente il desiderio di farne l'incisione; perciò fu abbassato e collocato sotto buona luce; né bastò: fu ripulito, ed inverniciato, onde meglio veduto e venuto in fama prima accorsero a vedere e ad ammirare quel famoso dipinto gli amatori e, giuntane notizia, lo desiderava lo stesso Principe Beauharnais viceré d'Italia, che desiderò di possederlo e l'ebbe, dando poi un compenso che si dovette accettare.

⁴Ora questa tavola esiste in Monaco presso il duca di Leuctemberg, successore di quel principe Eugenio. ⁵Nessuna delle opere del Salaino resiste a quel confronto, e la sua squisitezza attesta la presenza all'opera di Salaino del suo maestro.

⁶Infine Leonardo, non vedendo effettuarsi in Milano le speranze concepite e sentendo l'assunzione al trono Pontificio di Giovanni de' Medici col nome di Leon X, s'induceva a tentare la sorte in quella città ove le arti già avevano il principale loro seggio. ⁷Salaino non mancava di recarvisi con lui. [2v] ⁸È di quel tempo a lui attribuibile un dipinto che pochi anni sono era in Roma alla villa Albani poi Castelbarco ed ora passato in altre mani con tutte le sue artistiche preziosità. ⁹Ma Leonardo presto fu pentito di quel suo tentativo, e tornava ancora in Milano, dove eravi ben accolto dal re Francesco I di Francia, successo a Lodovico; egli invitava Leonardo a seguirlo in Francia. ¹⁰Il Salaino ebbe a Cloux presso il diletto maestro alloggio e, insieme a Francesco Melzo, vi stette circa due anni e non certamente nell'ozio.

¹¹Tanto egli che il Melzo, che aveva pensione da quel re, s'occupavano di eseguir dipinti, i più sul disegno del loro maestro.

¹²È probabile che il Salaino, dedito a riprodurre piuttosto che a crearne di proprie, facesse una seconda o terza volta il cartone della Madonna sulle ginocchia di S^{ta}. Anna, che potrebbe essere quello che ora vedesi al Lovre, che il non essere terminato vien malamente dato come una delle circostanze che appoggia la sua pertinenza a Leonardo mentre questo può egualmente +...+. ¹³Dacché Salaino, alla morte di Leonardo, dovendo a tornare a Milano, dove aveva a dividere la vigna col de Vilanis, che perciò aveva fatto procura a Girolamo Melzi, poteva aver lasciato l'opera non in tutto condotta a fine. ¹⁴Né si opporrebbe il fatto che si narra, cioè che questo dipinto fosse stato recato in Francia dal cardinale Richelieu che lo acquistava colla presa di Casale; mentre ciò non impedisce che potesse esser lavoro del Salaino che, non al tutto terminato, lo portasse seco in Italia, e forse egli stesso lo lasciasse a Casale.

[2r] ¹⁵Dissimo la seconda o terza volta dipingesse quella composizione che pare fosse così a lui devoluta; perciò che [da] quel cartone, un altro quadro,

fatto con minime variazioni, sia tenuto per opera di Salaino nella Galleria di Firenze, che noi siamo stati tentati di tener da lui fatto primo, subito dopo il Cartone e quando Leonardo lo lasciava a lungo prima di porvi mano a dipingerlo, e di più, partito con Valentino Borgia, il Salaino rimaneva solo in Firenze; se non che il Lanzi narra che Ferdinando III gran duca di Toscana ne facesse l'acquisto in Vienna.¹⁶ Ma quale origine avrebbe mai avuto quel dipinto? ¹⁷Vi sarebbe egli portato, e più facilmente da Firenze, per le relazioni che l'una città già +p...+ aveva coll'altra, +ovvero+ sarebbe stato dipinto in Vienna? ¹⁸Questo secondo caso sarebbe una circostanza che darebbe peso grande a quanto si racconta di lui che, tornato in Milano, veniva invitato da uno zio a recarsi in Germania, e che gli somministrasse larga somma per dedicarsi al commercio com'esso faceva; vi si fosse quindi rapidamente arricchito, e condotta sposa, pure assaissimo doviziosa, ma che non gli giovassero queste fortune perché, pochi mesi dopo, fosse sopraggiunto dalla morte. ¹⁹Racconto al quale noi non prestiamo fede, tanto più che egli vi confonde Andrea Salai o Salaino con Andrea Solario (***)

²⁰Che egli, tornato in patria subito allora per fare la divisione della vigna lasciategli in credito da Leonardo, si fermasse a lungo in patria lo proverebbero le diverse opere fatte che non possono esser fatte che in quel tempo che sono in Milano e nei contorni, tanto più considerando che era abituato d'impiegarvi molto tempo e finire molto dopo le sue opere.

²¹Nella pubblica Pinacoteca, proveniente dalla Arcivescovile, è una tavola di figure un terzo del naturale, rappresentante la B. Vergine col bambino S^t. Giovannino e i SS. Pietro e Paolo, dipinto fatto [2v] con molta diligenza, ma d'ombra e di colorito non conforme a' precetti della scuola, e sulla maniera prima del Beltraffio. ²²Vi è pure più forte in questa parte, e di figure quasi grandi al naturale, d'una Vergine col putto, de' quali nessuno raggiunge la bellezza di quello che era in S^t. Celso.

²³Nella sala dell'Ambrosiana è una mezza figura poco minore del naturale S^t. Gio Batta nel deserto di cui è replica nella Galleria del Lovre; quantunque nella descrizione di quei quadri del Sig. Federico Villot sia questo di Milano tenuto una copia di quello di Parigi, che si tiene per originale di Leonardo, [ma] non è superiore specialmente per disegno a quello di Milano, e quindi lo crediamo fermamente di Salaino, fatto alla presenza di Leonardo, ed una replica sarebbe quella del Louvre, il che s'accorderebbe colla sua esistenza in Francia fin da tempi antichi.

²⁴Un S^t. Girolamo di lui era dal Morigia già tenuto presso la famiglia Mazzenta (***)

(***) ²⁵Storia della Pittura tomo 4. pag. 193 ediz. di Pisa 1816.

(***) ²⁶Guida della Galleria Arese del 1800.

(***) ²⁷Nob^a. di Milano +t.+ 5. C. 6.

²⁸Importata dall'Italia crederessimo ivi piuttosto e del Salaino un ritratto di donna in busto tenuto della scuola del Vinci pure da molto tempo esistente in Francia e creduto opera di Leonardo; è veduta di profilo, ornato il capo di velluto rosso arricchito d'oro e di perle, con velo che le cade sulle spalle, e vestita di una stoffa turchina; un tempo vi fu creduto quello della belle Ferronière.

²⁹A Bologna nella Galleria Marescalchi è tenuto di Salaino un Cristo mezza figura, da noi trovata molti anni sono assai bella.

³⁰Nella già spesso lodata Galleria della Crocetta del conte Lochis è una B. Vergine che porge il seno al suo bambino seduto su di un cuscino, che noi troviamo sia copia di quella di Andrea Solario detta *del cuscino verde*.

³¹All'Isola Borromeo sul lago Maggiore è tenuta di Salaino una mezza figura assai bella di una piccola B. Vergine che noi attribuiamo a Luino. ³²È un

[1r]

Vd¹ professori, conoscitori di quadri ed amatori finché, arrivata all'orecchio del principe Eugenio Beauharnais viceré d'Italia, egli pur volle vederla, e venne in desiderio d'averlo per un compenso che la Fabbriceria dovette accettare. ²Perduto poi da Napoleone quel regno, non ché l'impero, e ridottosi quel principe presso il suocero in Monaco, seco si portava il quadro.

³Questo quadro della S^t. Anna del Salaino veduto ed ammirato fu anche presto venduto, poiché poco tempo dopo si faceva a chiedere anche al suo maestro il permesso di fabbricare per sé e la sua famiglia una piccola casa nella vigna avuta dal duca già in dono; ma dipoi Leonardo, seguito in Francia il re Francesco, ivi presso a morte, lasciava al Salaino la metà di quel terreno, quello in cui sorgeva quella casa.

⁴Scacciati poi dalla lega formatasi di principi e di Stati italiani in accordo coll'imperatore i Francesi, il ducato di Milano era dato a governare come duca a Massimiliano; ma Leonardo, vedendo le condizioni dello stato ben lontano dal prosperare, si risolveva di recarsi a Roma, dove era stato assunto al soglio pontificio il card^e. Gio De Medici. ⁵Con Leonardo e con altri suoi discepoli era pur sempre Andrea Salaino.

⁶Un quadro non crediamo recato dal di fuori, ma dal Salaino bensì fatto in quella città nel tempo di questa sua dimora, noi crediamo un dipinto di mezzana dimensione situato alla Villa Albani appena fuori dalle mura appartenente agli eredi di quella casa, non è molto passata in altra mano.

⁷Leonardo però, non contento per varie ragioni già esposte di Roma, tornava a Milano col Salaino, dove altri de' suoi discepoli lo aveva preceduto, fra quali Beltraffio.

[1v] ⁸Ivi era assai bene accolto dal re Francesco di Francia, successo a Lodovico XII. Da lui invitato, [nel] 1516 lo seguiva in Francia, per dove si metteva in viaggio nel seguente genajo col Salaino e con Francesco Melzo; che a Cloux, presso la piccola città d'Amboise, trovarono comoda e aggradevole dimora.

⁹Ivi egli lavorava assieme col Melzo o sopra schizzi, o colla direzione di Leonardo. ¹⁰E forse prendeva ad ajutarlo a dipingere la S^{ta}. Anna che tiene sulle ginocchia seduta la B. Vergine, che allora Fran.co sperava d'avere dalle mani stesse di Leonardo e che ora si vede nella piccola villa di Trianon. ¹¹Per opera di Salaino teniamo il dipinto che rappresenta la B. Vergine, col Bambino e S^{ta}. Maria Elisabetta, S^t. Giovannino e l'arcangelo S^t. Michele fatto su di un semplice disegno del maestro.

¹²In questo tempo la salute di Leonardo era andata sempre peggiorando, ed il Salaino specialmente col de Vilanis erano molto occupati nell[a] di lui assistenza.

¹³Mancato il maestro, il Salaino sembra che presto tornasse in Milano a ricevere da Girolamo Melzo, che il de Vilanis aveva fatto procuratore, la sua parte della vigna loro lasciata da Leonardo.

(***) ¹⁴Parmi per f. 26/m.

¹⁵Che allora il Salaino, giunto in Milano, si fermasse e conducesse molte opere lo dimostrano esse medesime colla esistenza loro in questa città.

¹⁶Andato ad abitare colla sua famiglia nella casa eretta presso la chiesa di S^t. Girolamo, faceva a quei frati Gironimini due storie di quel santo penitente che più non esistevano al tempo del Torre.

¹⁷Nella Pinacoteca Ambrosiana è una mezza figura poco minore del naturale, rappresentante un S^t. Gio Batta nel deserto, di cui è replica in quella del Louvre, e forse ne è l'originale.

[2r] ¹⁸Poiché, se ben si riflette, il difetto in quella del Louvre che si vede nel braccio che tiene alzato, non si vede in quello di Milano, che farebbe credere questo della Ambrosiana l'originale; e non abbiamo nell'egregio autore di quella guida ragioni per credere diversamente.

¹⁹Il Moriggia lodava molto un S^t. Girolamo penitente che era posseduto dalla famiglia Mazzenta. ²⁰Soggetto che già abbiamo veduto trovarsi nella chiesa de Geronimini dedicata a questo Santo.

²¹Nella Galleria nazionale di Brera sono di questo pittore la pala rappres^e. M. Verg^e. col Bimbo, S^t. Gius^e. e S^t. Paolo.

²²Una M. Vergine col Bimbo e S^t. Gius^e. in +...+ figure un terzo del vero.

²³Altra Vergine col Bambino a Brescia, nella galleria Averoldo, è tenuta per un Salaino, che a noi pareva una replica piuttosto della Madonna dal cuscino verde che è nel Louvre di Cristof^o. Solari.

²⁴A Bologna varii anni sono nella galleria Marescalchi ammiravasi un Cristo in mezza figura al vero, tenuto assai bello.

²⁵Nella già tante volte citata galleria dell'Isola bella nel palazzo Borromeo è una mezza figura di una B. Vergine che dicesi di Salaino, assai leonardesco.

²⁶Nel museo di Dresda è un dipinto di Cristo sotto il peso della croce. ²⁷E di un altro piccolo dipinto istoriato faceva menzione in quella Galleria il Guarienti nel 1753 nel suo Abbecedario Pittorico.

²⁸Da un disegno di mirabile composizione, come proveniente da Leonardo da Vinci, era inciso da G. Magonio novarese, disegnato da lui di Salaino.

²⁹Finalmente un altro dipinto fatto sul cartone della Sant'Anna vedesi nella Galleria di Firenze. ³⁰Noi in vero saressimo stati tentati di porre l'esecuzione di questo quadro fra le opere del Salaino, e come fatta appena dopo il cartone, quando Leonardo era [2v] mandato da Cesare Borgia a fare il giro dei luoghi forti della Romagna, se il Lanzi non ci avesse assicurato che quel dipinto era stato portato da Vienna dal gran duca Leopoldo (***).

(***) ³¹+...+ Mil^o. presso +Civelli+

(***) ³²Storia Pittorica Scuola Mil.se t. IV pag. 296.

³³Se questo quadro fosse veramente del Salaino, ed eseguito in Germania si collegherebbe con due fatti, l'uno dei quali rileviamo da documenti: ch'egli nell'anno 1530 più non possedeva la vigna ereditata da Leonardo, ed o passato ad altra vita, od assentato da Milano. ³⁴E siccome con questo ne sarebbe una giusta conseguenza, un altro fatto che noi, facendo eccezione a quanto venne per gli altri pittori raccontato di romanzesco, riferiremo, da noi rinvenuto in una piccola e mal connessa guida della era non più esistente galleria Aresi. ³⁵In essa a proposito di un ritratto indicato di sua mano reca quanto segue.

³⁶Egli dopo tornato dalla Francia e d'aver operato alcuni anni in Milano, sollecitato da un suo parente che si era arricchito di molto in Germania, seguendo il suo consiglio, vi si recava e dopo qualche tempo sempre da lui consigliato lasciava pure la pittura per darsi pure al commercio pel quale il suo parente fatto ricco sovvenivagli buona somma di denaro. ³⁷In questo suo nuovo stato egli non passò molto tempo che gli fu offerta moglie con ricca dote e si fece sposo. ³⁸Ma delle sue nuove ricchezze e della moglie per poco aveva a godere perché, assalito da un colpo di apoplezia, dopo qualche mese cessava di vivere nell'età di anni 40.

³⁹Nel tempo che recatosi in Germania prima di darsi al commercio voleva farsi conoscere come pittore, pare che avesse intrapreso ad eseguire un dipinto, la composizione di Leonardo che meglio delle altre conosceva; e che l'arciduca Leopoldo acquistava e recava seco a Firenze.

(***) ⁴⁰Bibliot. Ambrosiana.

Va.1-3 L'introduzione alla biografia dedicata al Salaino è modellata su VASARI (1550 e 1568, IV, pp. 28-29): «[Leonardo] Prese in Milano Salai milanese per suo creato, il quale era vaghissimo di grazia e di bellezza, avendo begli capelli ricci et inanellati, de' quali Lionardo si diletto molto, et a lui insegnò molte cose dell'arte; e certi lavori che in Milano si dicono essere di Salai, furono ritocchi di Leonardo». La stessa fonte era stata ripresa già da ALBUZZI (1773-1778, p. 90), sempre prezioso per il lavoro di Calvi: «Fu Andrea Salaino giovane di vago aspetto, di bella indole e di maniere superiori alla nascita, la quale fu per avventura meno che civile. Allogatosi con Leonardo in qualità di creato stette con esso per alcun tempo in Milano, e fu da lui amato e istruito nelle cose dell'Arte, e se crediamo al Vasari molte delle opere del Salaino furono da Leonardo stesso ritocche e terminate. Dal fin qui detto rilevasi che egli fioriva verso l'anno 1500».

Va.4-5, 7-8 La prima attestazione della presenza del Salaino nella cerchia leonardesca è, per Calvi, il documento relativo alla spesa per le vesti fatte confezionare da Leonardo per il discepolo, contenuto nel Manoscritto I e datato 4 aprile 1497: *Leonardo da Vinci* 1999, p. 100, n. 114. Calvi lo conosce perché pubblicato da AMORETTI 1804, p. 78, nota 2. La figura, ancora oggi sfuggente (SHELL 1998; FRANGI 2003, p. 20; cfr. in ultimo ZECCHINI 2013 che ruota attorno all'unico dipinto che pare firmato dall'artista e che si conserva alla Pinacoteca Ambrosiana; vd. anche V. Delieuvin, in *La Sainte Anne* 2012, pp. 164-165), del Salaino non è infatti ancora stata ricollegata alla persona di Gian Giacomo Caprotti, presente nella bottega di Leonardo dall'inizio degli anni Novanta; prime aperture verso l'identificazione anagrafica, sulla base dei documenti, si registrano in CAFFI 1878, pp. 95-96; le conferme arrivano dal nipote di Girolamo Luigi, Gerolamo CALVI (1916, pp. 469-476; 1919) e, a stretto giro, da Luca BELTRAMI (1919).

Va.6, 10-11 Il medesimo passo, in modo più ordinato e approfondito, è già in CALVI 1869, pp. 38-39: «Ponevasi egli [Leonardo] in viaggio per questa città col suo amico Luca Paciolo, con il Salaj suo creato, e lo seguiva pure Giovanni-Antonio Beltraffio [...]. Nell'aprile del 1501 Leonardo trovavasi da qualche tempo in Firenze, ove abitava col suo amico Paciolo e col Salaj. Noi abbiamo sotto gli occhi una lettera del vice-generale dei carmelitani Pietro de Nuvolaria alla marchesa Isabella Gonzaga di Mantova, relativa a lui allora in Firenze il 4 d'aprile. In essa egli le scriveva che in quella settimana, per messo del Salaj discepolo di Leonardo e di alcuni altri suoi affezionati, eragl riuscito di abboccarsi con esso, che trovavasi così immerso negli studii e negli esperimenti matematici, ond'egli dicevasi tanto distolto dalla pittura, da non toccare omai pennello [...].» A p. 97, doc. XIV è riportata la lettera (del 14 aprile) discussa nel testo, «Esistente nell'Archivio di San Fedele a Milano», oggi in collezione privata a New York: *Leonardo da Vinci* 1999, p. 136, n. 151.

Va.12-14 Il medesimo passo, in modo più ordinato, ampliato e approfondito, è già in CALVI 1869, pp. 40-49: «Del giorno che l'arrivo di Leonardo fu palese in Firenze era stato circondato dagli amici e dagli estimatori che vi aveva lasciati, fra' quali erano Lorenzo di Credi, il Botticelli, il Rustici e Filippino Lippi. Quest'ultimo aveva poco prima ricevuto l'ordinazione dai frati della SS. Annunciata della pala pel loro principale altare. Ciò udendo Leonardo raccontare, vuolsi si lasciasse sfuggire di bocca, che un tale incarico volentieri avrebbe pur egli accettato. Questa proposizione arrivata all'orecchio del Lippi, che del Vinci era amico, estimatore, e di assai cortesi costumi, si recò a' frati, e loro rinunciava quella ordinazione, che poi fu data al Vinci stesso. Affinch'egli si ponesse tosto all'opera e vi attendesse assiduamente, i frati presero in casa loro Leonardo e la sua famiglia, facendone le spese. Non ostante dapprima egli stette qualche tempo senza porvi mano, solo occupato del suo pensiero e degli studii; poi, messo che fu insieme il cartone, vi cominciava una Nostra Donna assisa sulle ginocchia della madre, e sorridente al piccolo Cristo che accarezza l'agnello. Questa composizione fu condotta con tanto buon disegno e diligenza che fece maravigliare non solo le persone dell'arte; ma, avendo egli data facoltà di vederla, v'accorsero dalla città e dai contorni, per tre di continuamente, in gran numero uomini, donne, giovani e vecchi, d'ogni condizione. Gli applausi che Leonardo otteneva con quel cartone, e la fama di quelli già ottenuti colla Cena dipinta in Milano indussero Pier Soderini, che era stato dal popolo creato gonfaloniere perpetuo della Repubblica, ad offerirgli un assegno, che egli, avendo inutilmente fino allora aspettata la nomina di pittore

ducale da Lodovico di Francia, accettava, ponendosi così al servizio della Repubblica. Quando però fu ad eseguire il cartone nel dipinto, diversi impedimenti si aggiunsero al solito suo temporeggiare. [...] Appena egli fu libero della cura che erasi assunta, Valentino Borgia, gonfaloniere di santa chiesa, conoscendo quanto il Vinci fosse niente anche nell'arti della guerra, coll'assenso di quella Repubblica, lo creava suo ingegnere militare, e davagli l'incarico di visitare, anche per l'interesse di Alessandro VI, tutti i luoghi forti negli Stati della Romagna, dell'Umbria e dell'Emilia, per vedere quali avessero bisogno di essere riparati e quali d'essere meglio muniti. [...] Nel giorno 18 d'agosto 1503 veniva a morte Alessandro VI, cui succedeva Giulio II; epperò con esso ogni potere del Borgia veniva a cadere, e Leonardo tornava libero da questo incarico in patria [...]. Non avendo il re Lodovico XII, nei primi momenti in cui si era impadronito di Milano, accolte senza riserva né senza incertezza le offerte di Leonardo, di rimanere ancora in qualità di pittore in quella corte, ed avendo poi in Firenze avuto dal gonfaloniere Pier Soderini provvisione e ordinazioni, si era con quella Repubblica, come abbiamo altrove veduto, in certo modo obbligato. Il re però venuto in cognizione del di lui valore nelle arti e del suo esteso sapere, era dolente di non averlo tenuto presso di sé; egli era desideroso non solo di averne opere d'arte, ma d'averlo come ingegnere civile ed idraulico [...]».

Va.15 «Leonardo, come abbiamo veduto, era sempre amato da' suoi discepoli ed avvicinato anche quando più non avevano strettamente bisogno della sua istruzione, ed egli proseguiva a tenerli quasi suoi figli; specialmente il Melzi, il Beltraffio ed il Salaino. Quest'ultimo, che perduto il padre, pare fosse divenuto capo della sua famiglia, già da alcuni anni, maritando una sua sorella otteneva da lui un prestito di scudi 16, formanti lire 52 imperiali a compimento della dote» (CALVI 1869, p. 57). L'appunto relativo al prestito per la dote della sorella del Salaino è nel Codice F, ottobre del 1508: *Leonardo da Vinci* 1999, p. 228, n. 261. Calvi lo desume da AMORETTI 1804, p. 95.

Va.16-17 Il calco è da AMORETTI (1804, pp. 104-105): «Che [dopo la battaglia di Agnadello] Lionardo fosse allora incaricato di quella trionfal pompa argomentasi dalla descrizione che ce ne ha lasciata Arluno, nella quale sebbene non lo nomini, pur ne descrive le pitture, gli archi di trionfo e i fregi tutti, che le strade e i pubblici edifizj adornavano, in modo da far vedere che dal nostro valente pittore architetto e meccanico furono eseguite. Adopera fra le altre la frase di *pitture mollissime*, cioè mostranti morbidezza, che spiega poi come quasi viventi: frase da lui altrove applicata alle sole pitture di Lionardo [a proposito delle pitture eseguite per il Moro: AMORETTI 1804, p. 81]. Essendo stato fatto tutto l'apparato della pompa in soli 46 giorni, ben possiamo argomentare che tutti gli scolari suoi egli seco a quel lavoro impiegasse, e molti n'avesse». Nella nota Amoretti dichiara di aver consultato il *De Bello Veneto* di Bernardino Arluno sul ms. conservato all'Ambrosiana (oggi con segnatura Ambr. A 107 inf.); è in realtà l'unica parte della sua *Historia Mediolanensis* andata a stampa in GRAEVIUS 1722: RAPONI 1962, p. 218. Diversa la versione nel terzo volume delle *Notizie*, dedicato a Leonardo, che credo sia frutto di una riflessione – suffragata da *trouvailles* documentarie – posteriore alla stesura del medaglione del Salaino, che aderiva invece a quanto proposto da Amoretti: «La potenza dei Veneti era andata sempre crescendo ed allora essi minacciavano d'impadronirsi degli Stati confinanti, e specialmente del Milanese, alle cui spese avevano varie volte ingrandito il loro territorio. Parve a quella Repubblica opportuno il momento, perché il milanese, essendo già soggetto allo straniero, doveva meno dispiacere agli altri Stati italiani che venisse in suo potere, e meno pure a quelli dello Stato di cambiare la dipendenza di Francia colla sua; e già essa andava facendo grandi preparativi d'armi e di genti. Se n'erano tosto avvisti alcuni degli Stati italiani, e perciò si erano accostati a' Francesi, ed allo stesso imperatore di Germania; e ad impedire le mire di quella Repubblica, fecero una lega fra loro. Aveva quella già sulla riva sinistra dell'Adda raccolto un numeroso e potente esercito, ed era pronta all'impresa. A prevenire però quell'invasione Lodovico di Francia, avendo a capo delle sue schiere il maresciallo Trivulzi, risolse di essere primo ad attaccare il nemico. I Milanesi allora gelosi di quel poco d'autonomia da Lodovico XII concessa, che avrebbero perduta sotto i Veneti, già, quasi nel silenzio disposte le loro armi, accorsero fra i primi colle schiere di Francia ad assalirli, ed il giorno 14 maggio 1509 riportarono seco loro ad Agnadello una segnalata vittoria, della quale poi il re volle celebrare in Milano uno

splendido trionfo; noi rilevammo che per il solo arco trionfale dipinto, a lui innalzato avanti la cattedrale, il pittore Gio. Giacomo Terzio, adoperava br. 400 di tela di canapa» (CALVI 1869, p. 53). Il passo relativo alla testimonianza di Bernardino Arluno si rintraccia qualche pagina dopo: «Coll'andar del tempo però il dominio de' Francesi in Italia non poteva tenersi né legittimo, né conveniente, e cominciava a sentirsene il peso e la vergogna. A liberarnela, una nuova lega formavasi tra diversi Stati e principi italiani, cui lo stesso imperatore Massimiliano aggiungevasi allo scopo di riporre sul trono il primogenito di Lodovico Sforza, Massimiliano. Questo, provveduto di denaro dagli alleati, conducendo seco buona mano di svizzeri, impadronivasi di quasi tutte le città lombarde, e preceduto dal suo parente, il vescovo di Lodi, entrava verso la fine di quell'anno In Milano, festosamente accolto, ed acclamato duca. Un arco all'uso dei Romani sorgeva innanzi all'ingresso maggiore della cattedrale, ricco d'ornamenti e dipinto di figure allegoriche da Niccolò Appiano (2), che per la parte architettonica facevasi coadiuvare da un Gio. Francesco da Niguarda. Quelle pitture dell'Appiano dette dall'Arluno morbidissime, vennero dall'Amoretti ed altri credute di Leonardo, di cui venne pure da alcuni, senza fondamento, creduto discepolo» aggiungendo in nota «Egli ne era soddisfatto dal tesoriere della fabbrica nel giorno 21 dicembre 1512 con L. 60 imperiali. Altrettante vediamo che erano pagate nel giorno 23 a G.P. di Gallarate capofalegname, per la costruzione in legname di detto arco di trionfo (Libro di cassa della cattedrale stessa). Il duca Massimiliano in quella occasione in dono versava alla cassa della fabbrica L. 172.10 imp.» (CALVI 1869, p. 58). Sugli allestimenti effimeri architettati da Nicolò d'Appiano e Giovanni Francesco Niguarda: GATTI 1971, pp. 220, 229, nota 7; il documento d'archivio citato da Calvi (che dovrebbe risalire però all'11 dicembre 1512) è in *Annali della fabbrica del Duomo* 1880, III, p. 162; cfr. anche SHELL 1995, p. 155. Sull'attività di Giovanni Pietro da Gallarate per il Duomo e negli apparati funebri allestiti per i funerali del Magno Trivulzio: SACCHI 2000, p. 96, nota 12. La testimonianza di Arluno è registrata anche in BOSSI (1810, p. 19): «Tra i molti valenti uomini di ogni facoltà riccamente stipendiati da Lodovico il Moro, novera l'Arluno *Leonardum pictorem mollissimum, cujus in hunc diem picturae vivunt*. [...] Questo lezioso latinista scrisse prima del 1530, e le parole qui citate si leggono alla pagina 56 dell'edizione delle sue storie, procurata dal Magioragio in Basilea co' torchj dell'Oporino, e al foglio 98 del codice ambrosiano della stessa opera».

Va.18 «Quando colla direzione del maestro, il Salaino ebbe terminato il quadro di Sant'Anna, pare che ricavassene un buon prezzo, e quindi venisse nel desiderio di fabbricare per la sua famiglia una piccola casa nella vigna che Leonardo aveva avuto da Lodovico-Maria» (CALVI 1869, pp. 57-58, 106-107, doc. XXVII). Leonardo ricorderà la casa del Salaino anche nelle sue volontà testamentarie, come sottolineato dallo stesso CALVI (1869, pp. 108-109, doc. XXIX); anche questa notizia è desunta da AMORETTI 1804, pp. 113-118: cfr. *Leonardo da Vinci* 1999, pp. 233-235, 276, nn. 270, 323.

Va.19 «Era da qualche tempo a Leonardo in Firenze morto uno zio paterno, e i suoi fratelli legittimi persistevano, come già per quella del padre, perduto qualche anno prima, a non volerlo ammettere a parte dell'eredità loro. Vedendo egli perciò necessario dover ricorrere ai giudici, determinava di ritornare a Firenze. [...] Dobbiamo ritenere che la sua lite coi fratelli non fosse stata decisa, e vi fosse una certa probabilità di accomodamento, dacché dopo qualche tempo vediamo ancora Leonardo in Firenze. Ivi da alcuni mesi mancante delle notizie che lo interessavano, spediva a Milano il Salaino portatore di diverse lettere [...]. [In una di queste lettere] Gli [a Charles d'Amboise] si raccomanda affinché, per quanto è in suo potere, venga mandato ad effetto il donativo fattogli dalla Maestà Cristianissima delle dodici onde d'acqua del naviglio di Gazzano pel suo operato, e della quale allora non era stato messo in possesso per la mancanza, d'acqua prodotta dalla estrema siccità, e per non essere ancora stata fatta la regolarizzazione dei modelli» (CALVI 1869, pp. 50-52, 104-105, doc. XXV): cfr. *Leonardo da Vinci* 1999, pp. 221-223, n. 256.

Va.20-24 «Vedendo a quel tempo il Salaino di poter contare su di una alquanto stabile dimora del suo maestro in Milano, e che esso non pensava ad eseguire il cartone di Sant'Anna, che aveva portato seco, di ciò senti nascere nell'animo desiderio, e più vivo in quanto non potea dubitare di essere dal più al meno assistito dal medesimo; cui avendo

Leonardo aderito, egli ben tosto vi poneva mano, spesso interrogandolo in proposito, e col suo aiuto conduceva l'opera a tale perfezione, che passata di poi in proprietà della fabbrica di Santa Maria presso San Celso, stette in quella sacristia a fronte di un dipinto di Raffaello, per alcuni secoli, tenuto per opera di Leonardo stesso (3)» e in nota riassume la storia collezionistica dell'opera «Fu dalla fabbrica acquistata dall'ospedale di Milano, al quale lo donava l'arcivescovo Carlo Borromeo, che probabilmente lo ereditava da alcuno di sua famiglia, che dava la ordinazione al Salaino del dipinto, o finito che fu lo acquistava. Lo volle il viceré d'Italia Eugenio e se l'ebbe con un prezzo per nulla corrispondente. Più tardi fu trasportato a Monaco» (CALVI 1869, p. 54). In questo passaggio, Calvi si accoda alla testimonianza, non priva di confusione, di ALBUZZI (1773-1778, p. 87). Infatti, nella sagrestia maggiore di Santa Maria presso San Celso a Milano si conservava, almeno dal 1619, quando è registrata da BORSIERI (1619, p. 70), una *Sacra Famiglia* già attribuita a Raffaello (oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, inv. 474; cfr. P. Tosini, in *Museo d'Arte Antica* 1997, pp. 363-364): è questo il dipinto donato o venduto da Carlo Borromeo ai Fabbricieri di San Celso (della confusione, di AlbuZZi in *primis*, si è accorta Barbara AGOSTI 1993, p. 564, nota 4) e che Calvi registra in Vb.18. Nella sagrestia minore, invece, era esposta la *Sant'Anna con la Vergine e il Bambino*, realizzata sul modello della tavola parigina di Leonardo e, con una certa inerzia critica, comunemente riferita al Salaino (Los Angeles, Armand Hammer Museum, Willits J. Hole Collection, inv. 39.40.16546.12/49; V. Delieuvin, in *La Sainte Anne* 2012, p. 166, n. 50). È citata per la prima volta sempre in BORSIERI (1619, p. 73) come opera di Marco d'Oggiono. È SANTAGOSTINO (1671, p. 30) il primo a riferire l'opera al Salaino; per TORRE (1674, p. 78; 1714, p. 72) e LATUADA (1737, III, p. 64) si tratta ancora di un'opera di Leonardo da Vinci; è da ricondurre al Salaino anche per Sebastiano Resta (in BOTTARI 1754-1773, III, pp. 326-327), ALBUZZI (1773-1778, pp. 87-88), LANZI (1809, II, pp. 308-309) e BOSSI (1810, pp. 233, 262, nota 47; cfr. anche *Le Memorie* 1807-1815, pp. 37, 131-132, nota 286), come sempre fondamentale per Calvi. Bossi, infatti, scrive: «Questa bell'opera fu di recente acquistata da S.A.I. il Viceré d'Italia [...]. Il sig. Giuseppe Benaglia si prepara ad inciderla, e ne sta facendo il disegno». Oltre che da Benaglia (una delle incisioni da lui tratte si conserva oggi a Monza, Civica Raccolta di Incisioni, Serrone Villa Reale), l'opera è tradotta da Ignazio FUMAGALLI 1811[-1817]. Sulle vicende storiche e collezionistiche: MORANDOTTI 1991, pp. 167, 179, note 40-41; AGOSTI 1993, pp. 563-565; MORANDOTTI 1996b, pp. 84, 106, nota 41; FRANGI 2003, pp. 18, 20; MORANDOTTI 2008, pp. 141, 148, nota 45; PRETI HAMARD 2010, pp. 117-119.

Va.25-26, 46 La delusione e le nuove speranze capitoline di Leonardo si leggono anche in CALVI 1869, p. 59 che inserisce il Salaino tra i discepoli che accompagnano il maestro a Roma nel 1513: vd. IIIa.64-69. In quel tempo Salaino avrebbe realizzato una *Madonna con il Bambino* già alla villa Albani, poi Castelbarco (Torlonia dal 1866) e che forse, quando Calvi stende i suoi appunti, si trova in Francia. Gettano luce sull'opera FEA, MORCELLI, VISCONTI (1869, p. 330, n. 59): «Madonna col Bambino. Andrea Salai, detto Salaino. È noto quanto Leonardo da Vinci fosse affezionato a questo suo scolare e come di sua man propria ne ritoccasse i lavori, che vennero ammirati e pregiati grandemente anche dai contemporanei. Notò il Lanzi, che le opere di Salaino vanno adesso sovente col nome del maestro. La presente composizione è tutta bella della grazia e della diligenza ed affetto, che il Vinci seppe insegnare e praticare nelle sue meravigliose pitture». Il dipinto dovrebbe essere ricordato, con sfumature collezionistiche differenti (o un poco di confusione), anche da RIO (1855, pp. 202-203): «La Sainte Famille du palais Castelbarco, à Milano, qui ressemble beaucoup à celle de la villa Albani, près de Rome, est une sorte d'œuvre mitoyenne qui flotte pour ainsi dire entre l'originalité et l'imitation. Les types du maître sont religieusement conservés, mais les cheveux collés à la tête pour ne pas compromettre la ligne gracieuse de l'ovale, se détachent au-dessous des oreilles en boucles fines et légères qui ajoutent au charme de la physionomie de la Vierge». Si dovrebbe trattare della *Madonna con il Bambino* già assegnata a Marco d'Oggiono, probabilmente replica di quella della Galleria Estense di Modena, inv. 228 (SEDINI 1989, p. 222, n. 120; della *Madonna Albani* si conserva una riproduzione fotografica presso la Fototeca Zeri: inv. 79138, con al verso una nota autografa Zeri a matita, in basso: «as Salaino / Leon. Ist. De Agostini»). Importante per la cronologia delle biografie leonardesche è l'affermazione sulla

collezione Castelbarco «ed ora passata in altre mani» poiché la villa è ceduta ai Torlonia nel 1866: DEBENEDETTI 1995.

Va.26-27 Sull'irrequietezza di Leonardo tra Roma e Milano e il passaggio in Francia, in compagnia del Salaino, di Francesco Melzi e del servitore De Villanis (o Villani) cfr. anche CALVI 1869, pp. 59-65.

Va.28-35 Nell'estate del 1862 Calvi visita il Louvre: «Il Quadro segnato di Leonardo = La Madonna seduta sulle ginocchi della Madre è assai inferiore di quello che era a S^t. Celso in Milano. Si sa che Leonardo in Firenze faceva il cartone di simil composizione per un quadro che doveva eseguire (Vasari) e non lo eseguì. Probabilmente allora uno più piccolo di figure eseguì il Salaino o qualche altro suo scolaro che era con lui in Firenze (N.B. Quello che è in Firenze fu comperato in Vienna... v. Lanzi). Un altro in forma più grande era fatto dal Salaino, assai finito, in Milano che dalla Sacristia di S^t. Celso fu tolto contro arbitrario pagamento dal Principe Beauharnais. Quello della Galleria del Louvre avuto dal Card^e. Richelieu allora che comandò egli stesso l'assedio di Casale, è un altro dipinto eseguito da qualche altro scolaro di minor valore. Il suo disegno è assai scorretto, specialmente nelle teste, onde è tolta la loro bellezza. La critica che ne fu fatta pare impossibile sia rimasta senza il giusto risultato di farla riconoscere quello che era. Il cartone dicesi all'Accademia di Belle Arti di Londra» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino A, 19v-20r). Il primo dipinto menzionato negli appunti, che si fondano soprattutto sulle testimonianze di VASARI (1550 e 1568, IV, pp. 29-30) e di LANZI (1809, II, p. 309), è la *Sant'Anna* di Parigi (inv. 776: C. Scailliérez, in HABERT, LOIRE, SCAILLIÉREZ, THIÉBAUT 2007, p. 80, n. inv. 776; V. Delieuvin, in *La Sainte Anne* 2012, pp. 205-208, n. 66), ricollegata da Calvi al cartone di Burlington House (Londra, The National Gallery, inv. NG6337: L. Syson, in *Leonardo da Vinci* 2011, pp. 289-291, n. 86; V. Delieuvin, in *La Sainte Anne* 2012, pp. 56-59, n. 11; per le precisazioni sulla composizione delle *Sant'Anna* del Louvre, da ricondurre forse a un altro cartone leonardesco circolante nella Milano del Cinquecento: G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014, p. 317). Un'altra fonte, certamente consultata, è VILLOT (1853, p. 275, n. 481): «Collection de Louis XIV. – Cette peinture, dont plusieurs parties ne sont qu'ébauchées, fut rapportée d'Italie par le cardinal de Richelieu, lorsqu'en décembre 1629 il commanda en personne le siège de Casal, sur les confins du Milanais et du Navarrais. Il orna la galerie de tableaux du palais Cardinal et ne passa dans la collection du roi que plusieurs années après la mort de Richelieu. Cependant il ne figure pas sur l'inventaire de ses meubles. Son authenticité a été contestée par plusieurs critiques, et il faudrait plusieurs pages pour résumer la volumineuse polémique à la quelle il a donné lieu; mais en présence d'un pareil chef-d'œuvre, l'érudition doit se taire pour faire place à l'admiration. Il suffit d'examiner cette superbe peinture pour acquérir la certitude qu'aucun élève ou imitateur de Léonard n'a pu arriver à cette puissance, à cette finesse de modelé, et surtout à ce charme dans le sourire que le peintre de la Mona Lisa a seul exprimé avec autant de bonheur». La *Sant'Anna*, oggi considerata un autografo del maestro e che dovrebbe essere acquistata da Francesco I nel 1518 e, fino al 1792, conservata a Versailles, non è inserita nell'*Elenco delle opere di Leonardo da Vinci in pittura, disegno e rilievo* che chiude CALVI 1869 che, a p. 63, scrive: «Era infatti desiderio di Francesco I che Leonardo desse principio al quadro di Sant'Anna, di cui portava seco [in Francia] il cartone. Ma in lui, che solitamente, per le molte considerazioni preparatorie, procrastinava ad intraprendere un'opera di qualche importanza, questa volta si aggiungevano gli incomodi dell'età piuttosto in lui anticipati. Ignorasi che allora né poi egli in Francia desse mano a lavori di pittura. Vedeva egli bensì operare sotto i suoi occhi i discepoli, ed eseguire colla norma de' suoi disegni e de' suoi consigli alcune opere». Dell'autografia del dipinto dubita anche RIO 1855, p. 202. Seguono, nei taccuini e nella biografia, le derivazioni già a San Celso (per cui vd. Va.20-24) e quella ancora oggi agli Uffizi (inv. 1890, n. 737), riferito a un anonimo lombardo e la cui storia conservativa è già stata tratteggiata nelle sue linee essenziali da LANZI (1809, II, p. 309): «Simil copia di quel cartone il presente nostro sovrano Ferdinando III acquistò in Vienna, collocata ora nella Real Galleria di Firenze, anch'ella forse del Salai». L'opera, già conservata a Praga e poi a Vienna, effettivamente, entra agli Uffizi – come Giovanni Paolo Lomazzo – nel febbraio 1793 (*Nota di quadri venuti di Vienna il dì 15 novembre 1792*: ASFi, Imperiale Real Corte,

n. 3404; FILETI MAZZA, SPALLETTI, TOMASELLO 2008, pp. 132-133, n. XIX), nell'ambito di una serie di scambi tra le collezioni austriache imperiali e granducali (sulle opere che, in questi anni, viaggiano tra Firenze e Vienna sta approntando uno studio Giovanni Renzi, con particolare attenzione al caso di Camillo Procaccini). È oggi inserita nell'orbita leonardesca: V. Delieuvin, in *La Sainte Anne* 2012, p. 191, n. 56.

Va.36, 57-58 Il *Ritratto di dama* è inserito nella guida del Louvre di VILLOT (1853, p. 279, n. 488) tra i dipinti anonimi afferenti alla scuola leonardesca: «Elle est vue de profil, tournée à droite, et porte une coiffure de velours rouge brodée d'or et de perles; un voile noir tombe sur ses épaules; elle est vêtue d'une robe bleue. Collection de Louis XIV [...] était celui nommé communément *la belle Féronnière* [...]». È oggi riferito a un anonimo lombardo (inv. 786): C. Scaillièrez, in HABERT, LOIRE, SCAILLIÈREZ, THIÉBAUT 2007, p. 82, n. inv. 786.

Va.37-38, 49-50 Cfr. CALVI 1869, pp. 65, 111, doc. XXXI che deduce le notizie da AMORETTI 1804, p. 129.

Va.39-41 Non è stato purtroppo possibile identificare questa «breve guida anonima». Si potrebbe trattare di una pubblicazione simile al «catalogo [che] si ritrova appresso chi la mostra» ricordato da BIANCONI (1787, p. 73) quando discorre di palazzo Arese. L'edificio ospitava una delle maggiori collezioni milanesi, eccezionale anche per la regolare apertura al pubblico. Nel 1810 la raccolta è acquistata *in toto* da Eugenio de Beauharnais con la mediazione di Giuseppe Bossi: ARESE 1967; MORANDOTTI 1996b, in particolare pp. 80-84; MADERNA 1998; MORANDOTTI 2008; PRETI HAMARD 2010, pp. 120-123. Il fraintendimento tra Salaino e Solario, chiamati tradizionalmente entrambi Andrea, potrebbe essere originato da MORIGIA (1595, p. 277) che menziona un Andrea Salaino seguace di Cesare da Sesto confondendosi con Andrea da Salerno. Potrebbe aver alimentato l'errore anche l'appunto di Leonardo relativo a un «Iacomo Andrea», che dovrebbe identificarsi con Giacomo Andrea da Ferrara: *Leonardo da Vinci* 1999, pp. 63-64, doc. 53. CALVI (1865, p. 279) riflette su questo fatto anche nella biografia di Solario: «Quando il Vasari diceva che molte opere di Andrea [Solario] erano sparse per le case della città, confondeva probabilmente quelle di Andrea Solari con quelle di Andrea Salaino, che ad ogni modo riunite in numero, non potevano come di somma bellezza e diligenza di esecuzione, abbondare. Col medesimo Andrea Solari è stato pure confuso da alcuni un altro Andrea da Milano scultore in legno, che in una cappella della Madonna di Saronno rafigurò di rilievo, l'Ultima cena di Cristo [...]»; per lo scultore vd. Ia.57-60.

Va.42-43 Calvi riconduce al Salaino la *Madonna con il Bambino e i Santi Pietro e Paolo* (Reg. Cron. 488), già in Sant'Andrea alla Pusterla a Milano, oggi inserita nel catalogo del Maestro di Ercole e Gerolamo Visconti: M.T. Fiorio, in *Pinacoteca di Brera* 1988, pp. 422-423, n. 204; FRANGI 2003, in particolare pp. 8, 16-22. Il dipinto, ignorato dalle guide cittadine, entra a Brera nel 1809 come opera di scuola leonardesca; è per la prima volta assegnato al Salaino in BISI, GIRONI (1833, n. LXVII), forse suggestionati dalle altre opere in Pinacoteca allora ritenute dell'allievo e amico di Leonardo e sull'onda della fama della *Sant'Anna* già in San Celso. La ricostruzione è messa in dubbio da MALAGUZZI VALERI (1908, pp. 210-211) e, successivamente, da SUIDA (1929, pp. 268-269); è avvicinato per la prima volta al Maestro di Ercole e Gerolamo Visconti da Paola TORNIO (1993, pp. 53-64). La seconda opera ricordata è la *Sacra Famiglia e San Giovannino*, già conservata all'Arcivescovado di Milano, dove la vede anche ALBUZZI (1773-1778, p. 88): P.C. Marani, in *Le stanze* 1994, pp. 139-140, n. 8. Il dipinto proviene dalla collezione del cardinale Monti, dove era riferita al Salaino, nome ripreso anche da SANTAGOSTINO (1671, p. 86), TORRE (1674, p. 394; 1714, p. 373) e LATUADA (1737, II, p. 84). Entrata a Brera nel 1811 (Reg. Cron. 467) sempre come Salaino: con questo nome è incisa da FUMAGALLI 1811[-1817]. L'attribuzione è ribadita anche da un cartellino ancora visibile sul retro della tavola con il vecchio numero di inventario; è riferita a Cesare Magni a partire dal *Catalogo* (1892, p. 47): M.T. Fiorio, in *Pinacoteca di Brera* 1988, pp. 330-332, n. 146. La terza opera potrebbe essere identificata con la «B. Vergine col Putto» (Reg. Cron. 464), anch'essa già in collezione Monti, dove era considerata di Leonardo; entrata a Brera nel

1811, è presto riferita al Salaino (BISI, GIRONI 1833, n. VIII). A lungo rimpallata tra Giampietrino e Solario, è oggi avvicinata a Cesare da Sesto: P.C. Marani, in *Pinacoteca di Brera* 1988, pp. 184-188, n. 116; C. Quattrini, in *La Sainte Anne*, pp. 298-300, n. 107.

Va.44 I dubbi sulle due redazioni dei *San Giovanni Battista* del Louvre (inv. 775) e dell'Ambrosiana (inv. 98) sono già espressi durante una visita al museo parigino nel 1862: «N. 480 S^t. Giovanni Battista mezza figura. Ha di Leonardo la fina esecuzione dell'ombra, e la forza. Ma il braccio piegato e volto in aria è corto e di cattiva forma che Leonardo non avrebbe fatto e la durezza di certe parti della testa non può essere sua. Quello di Luini dell'Ambrosiana, la stessa figura, è ben disegnato. O questo del Louvre è una copia di Luino, caricata di ombre, e più basso di tinta; o esiste un originale di Leonardo dal quale e questo del Louvre e quello di Milano, furono egualmente copiati. [...] Avvi anche un S^t. Giovanni Battista, figura intera al naturale che porta sotto il nome di Leonardo. Nella Guida Villot è detto contrastato come tale. Nel fondo è troppo caldo e sbiadito, sebbene della sua maniera, in alcune parti troppo pingue, e rotondo, ned ha la bellezza alcuna che lo possa far ammettere nel novero delle sue opere» (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino A, 19r, 20r-v). L'unica differenza da registrare è il cambio di attribuzione per l'esemplare dell'Ambrosiana che passa dal catalogo di Luini (a cui era tradizionalmente attribuito: SANTAGOSTINO 1671, p. 73) a quello del Salaino; dopo un lungo valzer attributivo, è oggi riferito a un anonimo leonardesco (E. Villata, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2008, pp. 333-337, n. 143). Il *San Giovanni* del Louvre, sicuramente di maggiore qualità, è comunemente assegnato a Leonardo da Vinci: C. Scaillièrez, in HABERT, LOIRE, SCAILLIÉREZ, THIÉBAUT 2007, p. 80, n. inv. 775; V. Delieuvin, in *La Sainte Anne* 2012, pp. 246-248, n. 82.

Va.45 Il ritratto, purtroppo non identificato, è rubricato come Andrea Solario nell'*Inventario* redatto all'inizio del Settecento e pubblicato da Franco ARESE (1967, p. 132, n. 32): «Tavola per il longo: mezza figura di ritratto a tinte forti colorito con berretto rosso in testa. Si vede in questo tutto il carattere del maestro. B. 1 × B. – o. 7».

Va.46 vd. Va.25-26.

Va.47, 51 Calvi sosta a Bologna una prima volta nel 1816-1817, probabilmente sulla strada verso Firenze, dove si reca a studiare pittura presso Benvenuti. Purtroppo non si conservano quegli appunti e l'opera non è registrata nel taccuino H che accoglie le osservazioni bolognesi del 1833 (Apice, Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2). L'identificazione dell'opera, creduta da Ferdinando Marescalchi del Salaino e oggi conosciuta grazie a un'acquaforte di Gaetano Guadagnini del 1826 (Bologna, Accademia di Belle Arti, H.1841), come si legge in PRETI HAMARD (2005, I, pp. 112-115, 252, 301, fig. 39; II, pp. 141-142), è complicata: potrebbe infatti essere rimasta presso gli eredi (Visconti di Modrone) oppure coincidere con la versione oggi al Museum der Bildenden Künste di Lipsia, già nella collezione del duca di Liancourt e poi presso François de la Rochefoucault. Proprio questo tassello nella storia collezionistica del quadro pare suggerire l'identificazione del dipinto di Lipsia con quello che Marescalchi acquista dal principe Belmonte a Parigi nel 1812 e per cui il collezionista bolognese indica la stessa provenienza Liancourt-Rochefoucault. L'opera è rubricata in CALVI 1865, p. 277. Per una panoramica degli *Ecce Homo* di Solario: BROWN 1987, pp. 212-214.

Va.48 Il dipinto, una derivazione dalla *Madonna che allatta il Bambino* di Andrea Solario (Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1612: M. Natale, in *Museo Poldi Pezzoli* 1982, pp. 86-87, n. 32; BROWN 1987, p. 281, n. 60), entra alla Carrara con il lascito Lochis nel 1866 (inv. 625). Era stato acquisito dal collezionista bergamasco prima del 1833: BRAMBILLA RANISE 2007, p. 346; cfr. BROWN 1987, pp. 221, 236; ROSSI 1988, p. 290, n. 625.

Va.52-54 vd. Ib.6-7, 11; Ic.78; IIa.22-26, 35.

Va.55 La stampa, realizzata da Giuseppe Magonio prima del 1836 (anno della morte dell'artista: <www.degruyter.com>), riproduce la *Madonna del cuscino verde* di Andrea

Solario (Parigi, Musée du Louvre, inv. 673: BROWN 1987, pp. 214-216, n. 52; C. Scaillièrez, in HABERT, LOIRE, SCAILLIÈREZ, THIÉBAUT 2007, p. 100, n. inv. 673); un esemplare si conserva a Monza, Civica Raccolta di Incisioni, Serrone Villa Reale. Non è stato invece possibile identificare il dipinto allora posseduto da un certo parroco vicentino; per una panoramica delle copie della *Madonna del cuscino verde*: BROWN 1987, pp. 215-216; cfr. anche *Splendeurs de la peinture* 2005.

Va.56, 59 Calvi sembra qui riprendere nuovamente il passo in MORIGIA (1595, p. 458: «Ancora nella casa del virtuoso dottore il Sig. Guido Mazenta si vede un quadro d'un S. Gieronimo in penitenza») relativo al *San Gerolamo* di Cesare da Sesto, già rubricato in IVa.92 e oggi alla Pinacoteca di Brera (Reg. Cron. 754). Solo in Vd.16, 19-20 si riferisce direttamente a quanto scritto in MORIGIA (1595, p. 459): «Parimente Andrea Salaino, discepolo dell'immortal Sesto, fu valente nella Pittura, e imitatore del suo Maestro: di questo fra l'altre sue opere si veggono due quadri di San Gieronimo in penitenza, che stanno riposti nella Chiesa di S. Gieronimo di Milano degni di lode». L'identificazione di queste opere è molto problematica. Già TORRE (1674, p. 176; 1714, p. 164) attesta l'impossibilità di rintracciare i due dipinti: «Da Andrea Salaino vennero dipinte due tavole d'altare per le Cappelle [della chiesa di San Gerolamo], rappresentando gesti in penitenza di San Girolamo, le quali ora non si trovano in chiesa». Anche ALBUZZI (1773-1778, pp. 88-89) riporta che «Il Moriggia nella Nobiltà di Milano ci ha conservato memoria di altre due tavole di mano del medesimo [Salaino] entrovi San Girolamo in penitenza, le quali a suoi giorni vedevansi nella Chiesa de' Gesuati dedicata al detto Santo, ma che al presente non sappiamo in qual luogo si trovino: salvo che una di queste non fosse quel San Girolamo attribuito da alcuni al Luvino, e da altri a Cesare da Sesto, che è nella sala delle pitture aggiancente alla Biblioteca Ambrosiana rappresentato ignudo con crocifisso in mano in atto appunto di penitente [questo è l'inv. 83; vd. Ic.71-75]». Alessandro MORANDOTTI (1991, p. 178, nota 34) ha provato a identificarle con le due versioni del *San Gerolamo penitente* di Cesare da Sesto oggi al Nationalmuseum di Stoccolma (inv. 2494) e alla City Art Gallery di Southampton (inv. 2/1958): CARMINATI 1994, pp. 180-182, 203-206, nn. 11, 18; ma vd. i dubbi in ROSSETTI 2013, pp. 212-213, in particolare p. 214, nota 136 e p. 215 per i rapporti della famiglia Caprotti con i gesuati.

Va.57-58 vd. Va.36.

Va.59 Il Salaino muore di morte violenta nel 1524, come si legge, credo per la prima volta, in CALVI 1916, in particolare p. 474.

*

Vb.1-5 vd. Va.1-5, 7-8.

Vb.6-15 vd. Va.6-15, 19.

Vb.16-21 vd. Va.20-24.

Vb.22-24 vd. Va.25-27, 46.

Vb.25-27, 29 vd. Va.39-40, 60.

Vb.28 vd. Va.32-35.

*

Vc.1-5 vd. Va.20-24; Vb.16-21.

Vc.6-14 vd. Va.25-27, 46; Vb.22-24.

Vc.15-19, 25-26 vd. Va.39-40, 60; Vb.25-29.

Vc.20-22 vd. Va.42-43.

Vc.23 vd. Va.44.

Vc.24, 27 vd. Va.56, 59.

Vc. 28 vd. Va.36, 57-58.

Vc.29 vd. Va.47, 51.

Vc.30 vd. Va.48 In questo passaggio è esplicitato il rapporto con la *Madonna del cuscino verde* di Andrea Solario (Parigi, Musée du Louvre, inv. 673).

Vc.31-32 vd. Ib.6-7, 11; Ic.78; IIa.22-26, 35; Va.52-54.

*

Vd. 1-3, 14 vd. Va.20-24; Vb.16-21; Vc.1-5.

Vd.4-6 vd. Va.25-26; Vb.22; Vc.6-8.

Vc.7-12 vd. Va.25-27, 46; Vb.22-24; Vc.6-14. Alle opere parigine Calvi aggiunge qui la cosiddetta *Madonna delle bilance* (inv. 785). VILLOT (1853, p. 279, n. 487) inserisce l'opera tra gli anonimi di scuola leonardesca, ma nel commento ricorda che la tavola è stata riferita sia a Marco d'Oggiono sia al Salaino. Il dipinto ha in effetti una vicenda attributiva complessa e ancora oggi irrisolta: è rimpallato a lungo tra il Salaino (PASSAVANT 1839, II, p. 345), Marco d'Oggiono (WAAGEN 1839, III, p. 454), Cesare da Sesto (MÜNDLER 1850, p. 114; MORELLI 1890, p. 176 con cui concordano FRIZZONI 1906, p. 110 e BERENSON 1907, p. 194) e Bernardino Luini (SEIDLITZ 1909, II, p. 145), fino a quando SUIDA (1929, pp. 265-266, 535), dubitando del nome di Cesare da Sesto, conia il profilo del «Maler der *Vierge aux balances*», un anonimo lombardo influenzato dalle soluzioni di Leonardo. L'intervento di ROMANO (1998, pp. 36-37, nota 16), che avvicina l'opera alle riflessioni leonardesche di Correggio giovane e legge il profilo del viso di Santa Elisabetta come «un esercizio sui modelli tardi di Mantegna», avvia una nuova lettura della *Madonna*, didascalizzata da Giovanni AGOSTI (2005, p. 221, fig. 168) come «Anonimo lombardo tra Mantegna e Leonardo»; cfr. I. di Majo, A. Uccelli, in *Mantegna* 2008, pp. 444-446, n. 197; V. Delieuvin, in *La Sainte Anne* 2012, pp. 302-303, n. 109.

Vd.13, 15, 21-22 vd. Va.42-43; Vc.20-22.

Vd.16, 19-20 vd. Va.56, 59; Vc.24, 27.

Vd.17-18 vd. Va.44; Vc.23.

Vd. 23 Il dipinto, purtroppo non identificato, è registrato durante una visita alla collezione bresciana di Gherardo Averoldi nel luglio 1863: «La Vergine ivi detta di Salaino è copia di quella del cuscino verde del Lovre» (Archivio Calvi, busta 25, fascicolo 109.2, taccuino A, f. 52v). L'opera è già ricordata da ODORICI (1853, p. 180) in casa di Angelo Averoldi: «La Vergine che allatta l'infante Gesù; diligentissimo lavoro di *Andrea Salaino*, il discepolo prediletto di *Leonardo da Vinci*. Osservasi, a tergo della tavola in fondo bruno il nome di *Alberto Duro*; ma la grazia di *Leonardo* qui spira in ogni sua parte».

Vd.24 vd. Va.47, 51; Vc.29.

Vd.25 vd. Ib.6-7, 11; Ic.78; IIa.22-26, 35; Va.52-54; Vc.31-32.

Vd.26-27 «Di un picciol pezzo istoriato di mano esso pure del Salaino fa menzione il Guarienti nel Abecedario Pittorico stampato in Venezia l'anno 1753, nel qual tempo il detto quadro esisteva nella Galeria Reale di Dresda»: è ALBUZZI (1773-1778, p. 89) la più probabile fonte di Calvi. Il veronese Pietro Maria Guarienti, pittore e mercante d'arte a lungo attivo anche per i sovrani di Sassonia, dal 1746 ispettore della Regia Galleria di Dresda, segnala il presunto Salaino, «un pezzetto istoriato», in ORLANDI 1753, p. 450, n. 1. Nel catalogo del museo sassone da lui redatto tra il 1747 e il 1750, recentemente pubblicato da WEDDINGEN (2007), non sono compresi riferimenti al Salaino: cfr. S. Bruzzese, in ALBUZZI 1773-1778, p. 89, commento XXXII 3.3. Il *Cristo portacroce*, che riporta alla mente una tipologia più volte replicata da Andrea Solario (BROWN 1987, pp. 143, 280, 286, nn. 20, 57, 72), rimane non identificato. Un'opera della medesima iconografia è ricordata da RIO (1855, p. 202) presso la Galleria di Berlino: attesterebbe l'indipendenza e la capacità inventiva del Salaino rispetto agli esempi di Leonardo.

Vd.28, 31 vd. Va.55.

Vd.29-30, 32-40 vd. Va.28-35, 39-41, 60; Vb.25-29; Vc.15-19, 25-26. Non è stato possibile sciogliere il riferimento alla Biblioteca Ambrosiana.

Note e apparato filologico

Ia. Due fogli protocollo composti da quattro facciate ciascuno: nel primo è numerata solo la quarta facciata (con il numero 4, corrispondente a 2v nella trascrizione); il secondo, invece, è contraddistinto da una numerazione da 5 a 8 (3r-4v nella trascrizione). Queste ultime facciate portano segni verticali di cancellazione che non compromettono la lettura e la comprensione del testo.

Ia.1 una giusta impazienza [una giusta impa- *su rasura*; -zienza *ins. in interlinea*]; propriamente *ins. in interlinea su* >principalmente<; **2** lo stato [lo *ins. in interlinea su* >questo<] d'inscienze e d'errori che le >diverse< notizie che >se ne sparsero<, in [che le >diverse< notizie che >se ne sparsero<, in *ins. in interlinea su* >che questi subentrano in loro<] mancanza di fatti, se ne sparsero, [se ne sparsero, *ins. in interlinea*] vi [vi *ins. in interlinea su* >noi vi<] confessiamo; +ormai diremo+ *ins. in interlinea*; per lo innanzi furono [per lo innanzi furono *ins. in interlinea su* >e<] leggermente osservati e frantesi >furono< i pochi scritti >pubblicati contemporanei +a noi e+< pubblicati >da chi visse< [>contemporanei +a noi e+< pubblicati >da chi visse< *ins. in interlinea*] contemporaneamente; i quali crediamo che [i quali crediamo che *ins. in interlinea su* >e meritavano d'essere<] chiamati >... [>...< *ins. in interlinea*] a dare< al [a- *sopr. su i-*] loro vero valore, >e di loro< applicatavi; possino dare dei [possino dare dei *ins. in interlinea su* >i cui<] risultamenti che stiano [che stiano *ins. in interlinea su* >che sono<] in armonia collo stile e colla data [collo stile e colla data *ins. in interlinea su* >con quello che di lui possiamo avere di più evidente, la data<] delle >sue< opere >e lo stile< [>e lo stile< *ins. in interlinea*]; **3** venerando vecchio >canuto< da lui posto; **4** forse [forse *ins. in interlinea su* >il<] primo dei [dei *sopr.*] suoi figli; se in quei dipinti >dovrebbe essere< avvi [>dovrebbe essere< avvi *ins. in interlinea su* >avvi<] il ritratto di Bernardino Luino, dovrebbe essere [dovrebbe essere *ins. in interlinea su* >sia<] quello che vedesi [vedesi *ins. in interlinea*] nell'Adorazione de' Magi coi capegli di tal colore, >sta< in attitudine di +mirare+ lo spettatore [+mirare+ lo spettatore *ins. in interlinea su* >essere osservato<]; **5** L'Artista >una p< non è molto; a 5] segue, a margine, anche se non consecutivamente la scritta a matita Molto ne disse G. Locarno pittore; **8** nel 1530 4. 7bre [nel 1530 4. 7bre *ins. in interlinea su* >...<]; de Lupinus *ins. in interlinea su* >Luino<; **9** in modo incontestabile *ins. in interlinea*; **10** quale ché *ins. in interlinea su* >come a<; **11** il >suo< sonetto; ma cui fece [fece *ins. in interlinea su* >fatto<] alcuni cambiamenti ed aggiunte [ed aggiunte *ins. in interlinea*] prima di pubblicarli nell'anno [nell'anno *ins. in interlinea su* >come fece nel<] 1587; **12** Luino doveva avere circa 50. o 60. [o 60. *ins. in interlinea*] anni >per pochi che se ne aggiungano da +secolo+ precedente< [>per pochi che se ne aggiungano da +secolo+ precedente< *ins. in interlinea*] di questo secolo ... della [della *ins. in interlinea su* >della loro<] carriera paterna [di questo secolo ... della carriera paterna *ins. in interlinea su* >cui già l'immagine del volto ha perduta la sua prima bellezza, ed i capelli il loro color biondo, e più se si riguarda che l'aggiunta di quanto ha rapporto coi figli deve essere posteriore di circa una quindicina di anni. Ed egli poteva viver vecchio ed onorato<]; **13-15** *ins. richiamo a margine*; **13** dopo di aver >par-< nel suo Comento a Vitruvio parlato di altri distinti [altri distinti *ins. in interlinea su* Bernardino Luini] pittori; **14** scriveva nel 1521 [scriveva nel 1521 *ins. in interlinea su* >aveva sei o sette anni<] di più lo poteva dire della sua [sua *ins. in interlinea su* >nostra<] età; **15** Bernardino Lupino vivesse [Bernardino Lupino vivesse *ins. in interlinea su* >vivesse<] al tempo di [di *sopr. su de'*] suo [suo *ins. in interlinea su* >suoi<] padre [-e *sopr. su -i*]; di padri di lui e di quelli cui [lui e di quelli cui *ins. in interlinea su* >quella generazione<] parlava; egli scriveva di circa anni >cinquanta o 40.< venti; **16** al principio *ins. in interlinea su* >alla metà<; diriggeva *ins. in interlinea su* >stampava<; **17** che egli >nascesse e che< avesse a genitore un Giovanni Eleuterio >lo accetteressimo dall'Argellati<, come che; onde trasse il nome quella famiglia *ins. in interlinea*; che del di lui genitore *ins. in interlinea su* >di cui esso<; cui nulla si oppone che fosse il padre di *ins. in interlinea su* >che potrebbe essere il padre di<; figlio di un nobile [nobile *ins. in interlinea*] Gian Marco lo [lo *ins. in interlinea*] vorrebbe >figlio< il Moriggia; **19** di dire che [che *ins. in interlinea*]; **21** mandasse Bernardino bello e biondo giovinetto [mandasse Bernardino bello e biondo giovinetto *ins. in interlinea su* >Bernardino<] lo mandasse il Milano *ms*; **23** Passione [P- *sopr. su p-*]; **24-29** *ins. richiamo*

a margine; **24** memorie scritte [scritte *sopr.*]; da aggiungersi, perché state eseguite *ins. in interlinea su* >state<; **25** prima di Lupino [Lupino *sopr.*] massime gli affreschi [massime gli affreschi *ins. in interlinea*]; nelle tavole *ins. in interlinea su* >negli ad olio<; **26** e pagò +il s^t.+ [e pagò + il s^t.+ *ins. in interlinea*] Luca Terzago >e pagò<, tanto >per< quelle sui muri che sopra tavole in [in *ins. in interlinea*] £ 371; **31** che aveva [aveva *sopr.*] preso; **33** *ins. su* >Non credo che lo Scoto Felice [Felice *ins. in interlinea*] che gli +vuole+ maestro, il pittore di figure, ancor visse o fosse vecchio<; sarebbe sempre come la Disputa >attribuita già< tenuta anche del Borgognone, attribuita a questo >autore< al Luino *ms*; **34** *ins. richiamo a margine*; **37** di cui [di cui *sopr. a dicesi*] alcuni; delle [delle *ins. in interlinea*] quali specialmente; la figura >(o il busto)< di S^t. Andrea; **38** delle sue opere delle sue opere *ms*; sebbene *ins. in interlinea*; **39** imitate o copiate da quelle *ins. in interlinea su* >dipinte<; **40** *ins. richiamo a margine e barrato con righe verticali*; Ed a queste >opere< dipinture; l'urna affatto romana >che< dove; **41-51** *barrato con una riga verticale*; **41** Luino *ins. in interlinea*; **42** Gaetano *ins. in interlinea su* >G.<; **45** *barrato con una riga verticale*; **46** *ins. richiamo a margine*; **50** La somma, così compreso l'importo dei colori +ascendeva+ la somma era di £ 115.19 imp.li *ms*; fra [-a *sopr. su p-*] il principio; **52** *ins. richiamo a margine*; **54** Saronno >coll'< opera; specialmente, dicesi, ... chiesa, e *ins. in interlinea su* >e si chiamava Luino a dipingervi specialmente<; **55** dietro incarico il luogo *ms*; **55-56** in cui passava ... vi lasciava *ins. in interlinea su* >e vi lasciava<; **56** nella Presentazione ... ivi fatte *ins. in interlinea*; **66** specialmente *ins. in interlinea*; **67** *ins. richiamo a margine*; **68** il cui [-c- *sopr. su t-*] fondo è intieramente dorato >; ma a questo non pose la data<; **71** in [in *sopr.*] famiglia a lui amica.

Ib. Foglio protocollo composto da quattro facciate numerate da 5 a 8 (1r-2v nella trascrizione). Soprattutto 1r mostra pesanti segni di rielaborazione.

Ib.1-3 riquadrato; **3** milanesi *sopr.*; **4** La [La *ins. in interlinea su* >Alla<] prova migliore [migliore *ins. in interlinea*]; che erano nell' *ins. in interlinea su* >dell'<; presso la chiesa ... fatte per un >certo Rabbia, erano< Gian Francesco Rabbia si trovavano *ins. in interlinea su* >fosservi<; fuor di *ins. in interlinea su* >in<; e [e *ins. in interlinea*] giova; con piccola ... Pelucca *ins. richiamo a margine*; **5** ben presto [ben presto *sopr.*] egli vi si recasse ... borgognonesche [egli vi si recasse... borgognonesche *ins. in interlinea*]; 6-8 Circa ... castello *ins. richiamo a margine su* >Come egli allora vi avesse [avesse *sopr. su abbia*] studiato le opere di Raffaello basta vedere >come< dacché >non p...< nel 1521. noi vediamo le opere di Luino che più fra le sue somigliano a Raffaello >; e nelle prime<. Terrei delle prime da lui fatte quelle i di cui avvanzi furono trasportate dal castello<; **6** l'ordine [l'ordine *ins. in interlinea su* >il giudizio<] dato finora a [a *ins. in interlinea su* >coll'ordinando<] suoi studii, >il gi< il giudizio; **7** franchezza *ins. in interlinea su* >larghezza dello stile<; Vinci. >Queste notizie dimostreranno la mia proposizione.<; **9** di santi *ins. in interlinea*; ove *ins. in interlinea*; **10** il [il *sopr. su la*] bell'affresco della Madonna col putto con ai lati >fra mezzo< [col putto con ai lati >fra mezzo< *ins. in interlinea*] ... con [con *sopr.*] ai piedi; che abbiamo nella Pinacoteca di Brera *ins. in interlinea*; **11** *sopr. sulla stessa scritta ma a matita*; **12** a matita; **14** de' confratelli *ins. in interlinea su* >dei fratelli<; **15** Si vede... locale >ora< [Si vede ... locale >ora< *ins. in interlinea su* >d'avanti alla quale inginocchiati do<] che ora serve alla Biblioteca Ambrosiana >d'avanti e<; **16** che [che *ins. in interlinea*] conservasi; impiegandovi >(opere)< giornate; **18** compresi] compresa *ms*; **20-22** *ins. richiamo a margine su* >Ivi secondo il Lattuada, il Luini avrebbe fatti altri dipinti nelle stanze superiori. Sul prezzo di quest'opere si parlerà in seguito. Sul suo merito noi non siamo d'accordo coi diversi che esaltarono quest'opera sulle altre di quest'autore.<; **20** tenuto *ins. in interlinea su* >malamente<; **21** queste >£ 25.+11+< non deve corrisponde[re] [corrisponde(re) *ins. in interlinea su* >essere meno<]; **24** alli studii *ins. in interlinea*; per lo Stato di *ins. in interlinea*; del Castello di Milano [di Milano *ins. in interlinea*] fatto; **25** dipint. *ins. in interlinea su* >istorie<; lo [lo *sopr. su la*] Sposalizio di M^a. Vergine [Sposalizio di M^a. Vergine *ins. in interlinea su* >Presentazione al Tempio<]; legno dipinto, >sono< nelle [-e *sopr. su -a*] pareti e nel volto sono dipinti alcuni [alcuni *ins. in interlinea*] angeli di

Bernardino >e di lui è nella chiesa la vetrata pure la vetrata<; **28**] *a matita*; **32** dipinti *ins. in interlinea su* >fatti<; **33** (parmi) *a matita*; che danno [d- *sopr. su p-*] a queste; allievo di >scuola antica< scuola; **34** pilone >che do< nella.

Ic. Foglio protocollo, composto da quattro facciate non numerate, che contiene delle rapide annotazioni su tutte le opere e i documenti relativi a Bernardino Luini (e ai suoi figli) noti a Calvi. Nel foglio le frasi sono interamente cancellate da linee verticali o orizzontali che rendono particolarmente difficoltosa la decifrazione di alcune parti del testo. Quest'operazione potrebbe denotare un procedimento di lavoro di Calvi che, dopo aver rielaborato l'appunto in altra sede (purtroppo non tutte le notizie presenti si ritrovano poi nelle due versioni del medaglione biografico dedicato all'artista), spunta la notizia obliterandola.

Ic.1-3 la testa ... £ 35.16 *ins. a margine*; **4** questa ha dorature qua e là *ins. in interlinea*; Cristo ... +...+ *ins. in interlinea*; **6** capella >Rabbia< di S^a. Corona; **9** Aldobrandini >Sforza Sciarra<, un'altra replica; **10** incise da Zancon *ins. in interlinea*; **11** Laoconte >inciso dal< ed altre; **14** ad olio *ins. in interlinea*; **16** e manigoldo in fuga ed altri caduti *ins. in interlinea*; Santa Caterina >decollata< decollata; vi è scritto ... 25. Aprile 1530 *ins. a margine*; **17** fra i due martiri *ins. in interlinea*; **18** la cornice architettonica *ins. in interlinea*; griglia [g- *sopr. su f-*]; e vi sono quelle bellissime figure raffaellesche quanto mai – nell'interno, dietro [d- *sopr. su p-*] l'altare ... 155+1+ *ins. a margine*; **19** Adoraz^e. de' Magi *ins. in interlinea*; **25** nella chiesa degli Angeli *ins. in interlinea*; **28** crocifisso] crocifisso *ms*; **29** e non so [sos *ms*] come; cose *ins. in interlinea*; **30** mezza figura *ins. in interlinea*; **31** Duca Scotti *sopr.*; **33-35**] *riquadrato*; **34** di +faccia+ assai ben +mossa+ *ins. in interlinea su* >alquanto piegata<; .40 molto esattam^e. disegnato *ins. in interlinea*; **41**] *ins. a margine*; once *reso con simbolo grafico*; **44** con sotto Bernardinus Lovinus *ins. in interlinea*; **45** e cardin^e. ... figure *ins. in interlinea*; penit^e. e sua morte *ins. in interlinea*; **46** la Nascita di Gesù [la Nascita di Gesù *ins. su* >Presepio<] e l'Adoraz^e. de' Magi *ins. in interlinea*; **47** Ambrogio *ins. in interlinea*; **52** scherano >era<, mezze; **53** Leonardo ... ombra *ins. in interlinea*; **56** Portales = >un'Erodiade< la Madonna; **58** Galleria >Esther<- Esterhasi; **66** vedesse *ins. in interlinea*; **72** dipinta *ins. in interlinea su* >Cleopatra e un'ignuda<; **79** once *reso con simbolo grafico*; **81** S^t. Gio. Batta, in tavola [in tavola *ins. in interlinea*]; **82** fra queste, S^t. Andrea ... Raffaello *ins. in interlinea*; **84** per avvolgerlo; due altri angeli dietro la Vergine +tengono...+ *ins. in interlinea*; **86** per [per *reso con simbolo grafico*] soldi 60 d'oro in oro *ms*; **87** a fresco *ins. in interlinea*; **88** per [per *reso con simbolo grafico*] £. 300; **91** da 3. angeli *ins. in interlinea*; **97**] *ins. su Ces. Cesariani pag. 48 a matita*.

Ila. Foglio protocollo composto da quattro facciate non numerate.

Ila.1 specialmente *ins. in interlinea*; nello >stesso< Trattato [nello >stesso< Trattato *ins. in interlinea su* >nell'opera<] stesso *ms*; **3** non sono [sono *ins. in interlinea*] conosciute [conosciute) -ute *sopr. su* -amo] >pubblicate<; **5** pure *ins. in interlinea*; da questi *ins. in interlinea*; fosse >già< pittore; e che avesse ... maestro *ins. richiamo a margine*; **6** allora *ins. in interlinea*; della cattedrale *ins. in interlinea*; le >chiese< cattedrali; **8** più era [era *ins. in interlinea*] costume; in que[l] tempo *ins. in interlinea*; inverno *ins. in interlinea su* >inverno<; **9** stesso *ins. in interlinea*; dal primo [primo *ins. in interlinea su* >quel<] dipintore avuto a maestro [avuto a maestro *ins. in interlinea*]; **10** dipoi [dipoi *ins. in interlinea*] appartenne >dipoi<; **11** maniera non è brillante *su rasura*; ottimo *ins. in interlinea*; e di [e di *ins. in interlinea*] armonia; egli si [si *ins. in interlinea*] avvicina; alla sua [sua *ins. in interlinea*] scuola; **12** però *ins. in interlinea*; mezze figure >ed isolate mostra che sono< troviamo ... desume [ed isolate che sono< troviamo ... desume *ins. in*

interlinea su >sono ben composte e disegnate e dimostra<]; della pittura ... poeta. *ins. in interlinea su* >tanto interessante per un pittore.<; **13** manca il rimando alla nota in testo, ma si riferisce a **1** [Trattato della Pittura]; **15** nelle ordinazioni 14 Xbre 1495 a matita; Doveva ... contrario *sopr. su* annotazione a matita, ormai quasi illeggibile; presentarsi >al suo tesoriere per [al suo tesoriere per *ins. in interlinea*] ad un Pietro Melegari, pur esso pittore probabilmente pittore< al suo tesoriere; **16** Nel successivo Xbre del 1495. rimaneva non so [so *sopr.*] quale pendenza fra lui e la Fabbrica onde >li< li fabbricieri ordinavano che Gian Pietro dovesse presentarsi a[l] tesoriere Pietro de Melegari per sapere quanto era stato [stato) statuto *ms*] in proposito di quelle stabilito *ins. in interlinea su* >E questo genere di composizioni storiche di mezze figure usò pare pel primo e felicemente; genere poi seguito da Bernardino Luino, dal Guercino e da altri<; **17** E di figure intere doveva essere quel quadro nominato dal Torre ne' suo Ritratto di Milano, esistente a' suoi tempi nella antica [antica *ins. in interlinea*] chiesa di S^t. Michele sul Dosso +posta+ contro S^t. Ambrogio, il quadro dell'altare, della Madonna con varii angeli, ed altre figure ed alcuni Santi *ins. richiamo a margine*; **18** di grandezza minore *ins. in interlinea su* >meno<; **19** Ambrosiana [Ambro- *su rasura*]; **20** sua [sua *ins. in interlinea*] galleria; persona *su rasura*; **21** leonardesca >e significante< [>e significante< quasi del tutto abraso]; **22** molti altri >+misti+< della stessa [stessa *ins. in interlinea su* >nostra<] scuola >la migliore< sono; nella bella [bella *ins. in interlinea*] raccolta; Giberto Borromeo [Borromeo *ins. in interlinea su* >figlio<]; **23** Nella prima *su rasura*; nell'isola *ins. in interlinea*; dipinto dei migliori discepoli di Leonardo *ins. in interlinea*; **24** conserva in Milano *su rasura*; grande al naturale *ins. in interlinea*; **25** pel chiaro scuro [pel chiaro scuro *ins. in interlinea*] assai ben condotta >per il chiaroscuro<; **26** rappresentante l'Abbondanza, grande *ins. in interlinea*; in una mano *ins. in interlinea su* >rappresentante l'Abbondanza<; opere conosciute [conosciute *ins. in interlinea su* >tutte<] dell'autore >e veramente degna di qualunque miglior discepolo della scuola leonardesca<; **28** manca *ins. in interlinea*; intiere [intiere *ins. a margine*] figure >intiere< di Santi; **29** era fabbricata *su rasura*; **30** sono [sono *ins. in interlinea su* >è<] indicati; Pietrino >due soli< [>due soli< *ins. in interlinea su* >del suo<] catalogo due quadri; due *ins. in interlinea su* >un<; **31** Uno [Uno *sopr. su* >sono<] di >una< mezza figura; di *ins. a margine*; **32** In un altro *su rasura*; stesso autore *ins. in interlinea*; **37** importante *ins. in interlinea*; **38** quale opera [opera *ins. in interlinea*] della; **39** d'Auxere è noto [è noto *ins. in interlinea su* >si conosce<] che *ins. in interlinea*; **40** e quando *su rasura*.

Iib. Foglio protocollo, composto da quattro facciate, di cui solo la seconda e la quarta numerate rispettivamente come 2 e 4 (corrispondenti a 1v e 2v nella trascrizione).

Iib.1 in [in *sopr. su* due] due luoghi; **2** Rizzo [-o *sopr. su* -i]; **3** *su rasura*; **4** notizia *ins. in interlinea*; **5** del Duomo *ins. in interlinea*; particolare *ins. in interlinea*; abbiamo *ins. su* >e<; era *ins. su* >fosse<; dal che è a desumersi *su rasura*; e forse che prima *ins. su* >o che<; maestro >prima di lui<; **6** allora *ins. in interlinea*; avuto >allora< l'incarico; per ottima istituzione *ins. in interlinea*; **7** Per questa *su rasura*; a compimento *su rasura*; **8** altra pendenza >fosse< tra lui; esisteva ... dacché *ins. in interlinea su* >egli pare avesse qualche pretesa verso della stessa, perché<; **9** supponiamo *ins. in interlinea su* >crediamo<; consiglia di usare *ins. in interlinea su* >permetteva di fare<; **10** bensì il primo dice [il primo dice *ins. in interlinea*] ... pitture *su rasura*; tennero [-n- *ins. in interlinea*]; **11** il Bergognone, vissuto a lungo, nelle ultime sue [sue *ins. in interlinea*] opere ... discepolo *su rasura*; **12** manca il rimando alla nota in testo, ma si riferisce a **1** [Trattato della Pittura]; **14** a parlare delle varie *ins. in interlinea su* >delle<; **14-15** diremo ... quest[a quella] (**2**) *ins. in interlinea su* >e che ne formano il tipo, basato sulla tradizione che accompagnano molte delle stesse [delle stesse *ins. in interlinea*] delle sue opere, e specialmente dalla notizie recate da Pietro Giussano in riguardo [in riguardo *ins. in interlinea*]; **15-16** quella chiesa. Quest'opera, che viene [v- *sopr. su* p-] così ... altrove *ins. in interlinea su* >per la chiesa di Legnano e a cui si confronta il suo stile e maniera<; **17** venisse *ins. in interlinea*; **18** La maniera di *su rasura*; giustezza [-eza *sopr. su* -o] di chiaroscuro [di chiaro- *ins. su* >chiaro<]; diligenza d'esecuzione *su rasura*; al >suo< maestro; **19** dovevano >essere< le pitture; e [e la *su rasura*] la copia; pure *ins. in interlinea*; **20** ancona ... essendo *su rasura*;

per causa di [-i *sopr. su* -elle] rovescio di [rovescio di *ins. in interlinea*] candele; **21** >Diverse opere< +varie ancora+ [+varie ancora+ *ins. in interlinea*] in Milano ne erano varie *ms*; **22** Una, al dire di Carlo Torre (1), vedevasi [vedevasi *ins. in interlinea*] ... figure *ins. richiamo a margine*; **23** Altre esistono ancora *ins. in interlinea su* >Altre esistono ancora< [*ins. in interlinea*] si vede +...+ nella galleria<; **24** Nella galleria nazionale *ins. in interlinea*; si vede *ins. in interlinea*; **25** Nella [-la *sopr. su* -ll'] Pinacoteca [Pinacoteca *ins. in interlinea*]; **26** Nella sala formata ... Giovanni [formata ... Giovanni *ins. in interlinea*] Pecis; **27** nell'isola del Verbano *ins. in interlinea*; **30** d'autori *ins. in interlinea*; **31** appoggiandosi ... destro *su rasura*; **32** sdrajata [sd- *sopr. su* t-] tiene un cornucopia [tiene un cor- *su rasura*]; non [non *ins. in interlinea*] è inferiore; **33** vanta *ins. in interlinea*; **34** col [col *sopr. su* +sotto+] >solo< nome; in quel [in quel *su rasura*] catalogo; **34-35** seno. In *su rasura*; **36** nella vita ... tenuto [nella vita ... tenu- *su rasura*]; **37** Cenacolo *ins. in interlinea su* >...<.

IIIa. Tre fogli protocollo composti da quattro facciate ciascuno: nel primo sono numerate da 2 a 4 rispettivamente la seconda, la terza e la quarta facciata (corrispondenti a 1v, 2r-v nella trascrizione); il secondo, invece, è contrassegnato dai numeri 5-8 (3r-4v nella trascrizione) in cui i numeri 5 e 8 sono soprascritti a 9 e 12; del terzo sono segnate solo la prima e la seconda facciata, con i numeri 9 e 10 (5r-v nella trascrizione), mentre le ultime due facciate sono lasciate in bianco, ad eccezione della scritta «Giovan Ant^o. Beltraffio» su 6v. Tutte le pagine portano evidenti segni di ripensamenti e di elaborazione del testo. In particolare, su 4r è applicato un polizzino fissato con della colla su cui corre una nota a margine (corrispondente alla riga 62 della trascrizione).

IIIa.1 qualità che non avrebbe [qualità che non avrebbe *su rasura*] potuto ottenere [-ere *su rasura*] senza essersi esercitato >seriamen< non solo [non solo *su rasura*]; **2-3** si sarebbe ingannata [ingannata] ingannato *ms*] parlando di lui. Uno *ins. in interlinea su* >non dimeno<; **3** di quella non conobbe l'esigenza [di quella non conobbe l'esigenza *su rasura*], >di che< ché essa >ha ri< chiede dell'assiduità e dell'applicazione e dell'ingegno >che richiede< [>di che< ... >che richiede< *ins. in interlinea su* >e di lui non conobbe la +...+ l'apprezzamento che faceva [che faceva *ins. in interlinea*] delle opere somme<; e l'altro >vissuto nel tempo della decadenza< [>vissuto nel tempo della decadenza< *ins. in interlinea*] pose [pose *su rasura*] il sommo dell'arte nella pratica e speditezza >dell'arte<, anzi che nel sapere e negli [negli] nelle *ms*] studii seri [studii seri *ins. in interlinea su* >arti diverse<] che la giovano ... in cui tanto erano profondi [erano profondi] era profondo *ms*] Leonardo e la sua scuola [in cui ... scuola *ins. in interlinea su* >che certo non apparteneva a Leonardo né alla sua scuola<]; **4** Ben è *su rasura*; indipendentemente da quei [quei *ins. in interlinea*] guadagni >dell'arte<; **5** l'autore di essa [essa *ins. in interlinea su* >dell'iscrizione<]; vanitosi e >forse< nella persuasione ... o che soli >come più +sono ...+ non si< non solo siano in tal senso operosi quando si acquistino [soli ... acquistino *ins. in interlinea su* >siccome siccome piacevoli si possano acquistare] fra gli ozii; **6** Comsi >è< certo; nel [nel *ins. in interlinea*] buon giudizio; **8** in circostanza >di incontrarsi< di prendere; la sua [la sua *ins. in interlinea su* >fare la<] conoscenza di Leonardo, coltissimo pittore >ed eloquente<; dagli studi [dagli stu- *su rasura*]; **12** Lanzi *ins. in interlinea*; **13** nell'iscrizione [l'iscrizio- *su rasura*]; quale [quale *ins. in interlinea su* >che<] sarebbe per Beltraffio [per Beltraffio *ins. in interlinea*]; **14** di lui [di lui *ins. in interlinea su* >è< pel vero a dirsi, che] non troviamo; **16** quale poi >quasi< mai; **17** Il Cesariano suo contemporaneo >lo enumerò allora che scriveva il suo< nel suo Comento [>allora che scriveva il suo< nel suo Comento *ins. in interlinea su* fra coloro] pubblicato nel 1522. a Como [pubblicato nel 1522. a Como *ins. richiamo a margine*] lo enumerò fra quelli [lo enumerò fra quelli *ins. in interlinea*] che ... dipintori +per primi+ [+per primi+ *a matita, ins. in interlinea su* >allora che scriveva il suo commento<] ... singolarmente [-mente *ins. in interlinea*] del pingere le fisionomie [fisionomie] fisonomie *ms*]; **18** meglio che d'altri *ins. in interlinea*; **19** di Beltraffio >forse era divisata da Beltraffio prima<, dove ... recarsi i giovani [recarsi di giova-

su rasura] ... era forse desiderata dal Beltraffio antecedentemente quando [era ... quando *ins. in interlinea su* >ma appena risolvevasi a muoversi per quella parte quando<]; M^a. [M^a. *ins. in interlinea*] a Novara, >appena [appena *ins. in interlinea*] egli< Leonardo si risolveva recarsi a Firenze>. Già dissi che<, Beltraffio lo [lo *ins. in interlinea*] seguiva >Leonardo< fino a Bologna; >ed come< ivi noi già dissimo che [noi già dissimo che *ins. in interlinea*] subentrasse a lui [lui *su rasura*] per fare un dipinto votivo per G. Casio e [e *ins. in interlinea su* >il quale<] faceva seguito con [>il quale< faceva seguito con *ins. in interlinea su* >cui seguiva di lui<] alcune altre opere; **20** Intorno a questo quadro fatto dal *su rasura*; Dipinse il Beltraffio [il Beltraffio *su rasura*]; ed avervi scritto [scritto *ins. in interlinea su* >scritto<]; **21** era Girolamo [-rolamo *sopr.*] Casio, figlio di un ricco [ricco *su rasura*] abitante ... arricchito [arricchito *ins. in interlinea*] nell'arte del gioielliere [gioielliere] *gi-su rasura*] ... anche [anche *ins. in interlinea*] pei proprj assai utilmente, tanto che in premio [premio] -o *su rasura*] gli davano titolo [titolo *su rasura*]; **22** >ne< era stato liberato; **23** allora determinava di attestarle [allora determinava di attestarle *su rasura*] pubblicamente [pubblicamente *ins. in interlinea*] con un dipinto più degno +...+ [+...+ *ins. in interlinea su* >che potesse ...<] che potesse [più degno >che potesse ...< che potesse *ins. in interlinea su* >degno attestare pubblicamente attestare] la grazia ricevuta [la grazia ri- *su rasura*]; **25** per far eseguire quell'opera *ins. in interlinea*; richiestone, egli *ins. in interlinea*; **26** Né [Né] Ned *ms*]; il suo nome [nome *ins. in interlinea*] e la data e che fosse discepolo di Leonardo, [e che fosse discepolo di Leonardo, *ins. in interlinea*] li mettesse in questo >quadro< dipinto; **27** All'abolizione ... patria [patria *ins. in interlinea su* >pubblica<] Galleria; poi [All'abolizione ... p- *su rasura*] destinata ... come opera [come opera *su rasura*] d'un suo concittadino di cui >altra pubblica< era mancante >venne< [>venne< *ins. in interlinea*] ceduta a Milano [a Milano *ins. in interlinea*] col cambio di altra di consimile >sua< importanza; **28** due volte: >nelle raccolte< una da Rampoldi ... Bisi [una da Rampoldi ... Bisi *ins. in interlinea su* >Michele Bisi nella raccolta di tutti i dipinti si faceva di di quella galleria]; scuola (***)] (***) >Che continuata gli avrebbe fatto maggior onore [che] il segretariato dell'accademia< *richiamo ins. a margine*; **31** nel quadro ora a Parigi *ins. in interlinea*; colla [co- *sopr.*] sinistra mano [mano *ins. in interlinea*]; mentre alla destra [destra *ins. in interlinea su* >parte sinistra<]; sta il padre suo [suo *ins. in interlinea*] in abito [in a- *su rasura*] pur nero; **32** in alto *ins. in interlinea*; **33** così [così *ins. in interlinea*] presentato; pubblicarle [pubblicarle *ins. in interlinea su* >renderle di pubblica ragione<] in patria che [che *ins. in interlinea su* >le quali<]; inferiori nel [nel *sopr. su al*] merito; gli avevano [gli avevano *ins. in interlinea su* >aveva<] ottenuto, come [come *ins. in interlinea su* >similmente<] che >del Petrarca< [>del Petrarca< *ins. in interlinea*] al cantore di Laura [al cantore di Laura *ins. in interlinea su* >lui<] l'onore; **35** quadro, >egualmente< [>egualmente< *ins. in interlinea su* >non ostante<] coprendo [ciò] nonostante buona [nonostante buona *ins. in interlinea*] parte; **36** >Ora< Questa [Q- *sopr. su q-*] figura; un altro precedente [-o preced- *su rasura*] dipinto, ... Madonna [M- *sopr. su m-*] >fatto< per favorirlo [-irlo *su rasura*] di [di *sopr. su del*] un suo sguardo; che fa >pure< il bambino; **37** in cui si [si *ins. in interlinea*] diceva; Milano *ins. in interlinea*; dalle precedenti [precedenti *ins. in interlinea su* >relative<]; manomesso >da quello mutato< [rispetto] a quello [che] il Vasari lo vedeva [(rispetto) a quello (che) il Vasari lo vedeva] che >...< da quello lo il Vasari lo vedeva *ms*) che >...< da quello lo *ins. in interlinea su* >che era che quando<]; **38-40**] *ins. richiamo a margine su* >Lo stesso Fumagalli< Un [U- *sopr. su u-*] altro consimile al quadro di Beltraffio [al quadro di Beltraffio *ins. in interlinea su* >incisione ne<] ne dava inciso lo stesso Fumagalli [lo stesso Fumagalli *ins. in interlinea*] nella opera +come+ della scuola [scuola *ins. in interlinea su* >scuola<] di Leonardo, [+come+ della >scuola< di Leonardo, *ins. in interlinea su* >suddetta, rimasta meno che a mezzo<] dichiarandola tolta da un dipinto del sig^r. Giuseppe Sanquirico, detto già di un Oldrado da Ponte esistente in Lodi, [detto ... Lodi *ins. in interlinea su* >già esistente in Lodi, nella cui illustrazione<] diceva essere fatto eseguire da un Oldrato da Ponte; Ivi vedesi il supplicante [Ivi vedesi il supplicante *ins. in interlinea su* >esso<] inginocchiato a destra della B. Vergine ad un dipresso, come nel quadro di Bologna, meno di una piccola varietà dell'abito del supplichevole. Il S^t. Sebastiano è legato similmente all'albero, è meglio atteggiato e la persona del secondo supplicante manca al tutto. Se questa fu una replica dell'altro >consimile< quadro fatto per il Casio, od imitazione, >+p. quando+ non abbia potuto verificare<. Certo nella [il Casio ... nella *ins. in interlinea su* >questo Oldrato, che non

abbiamo potuto verificare, ora almeno nella<] composizione, >...< e disegno esso è d'assai [esso è d' *ins. in interlinea*] migliore; **39**] *ins. in interlinea*; **40** imitazione, >che< fu fatta da +tale+ che >l'<ha sicuramente +...+ stato. >Eseguito in Bologna il quadro per il Casio, non si lasciava sì presto partire<; **41** non si [non si *ins. in interlinea su* >si<] lasciava sì presto partire, ma [ma *su rasura*]; **42** pochi anni si [si *ins. in interlinea*] fa>ceva< si vedeva [pochi ... vedeva *ins. in interlinea su* >era<]; **43** già [già *su rasura*] del Podestà >era< un bellissimo Bambino Gesù del medesimo [medesimo *ins. in interlinea*] Beltraffio, così che [che *ins. in interlinea*] della maniera del maestro, cui già [cui già *ins. in interlinea su* >che< molti] >ad esso< lo attribuivano; **44** pareva naturale [pareva naturale *ins. in interlinea su* >è facile<] il supporre che egli [egli *ins. in interlinea*] andasse ma, sapesse che in quel tempo anch'egli ne fosse partito, >ed altro al Beltraffio ... < diverso partito prendeva il Beltraffio [sapesse ... Beltraffio *ins. in interlinea su* >noi. Ma sappiamo d'altronde che Leonardo era stato incaricato da Valentino Borgia di fare il giro della Romagna come ingegnere militare, e per altre ragioni ne era assente; né poteva probabilmente trovarvelo.]; **45** Noi sappiamo >+...+ per cose certe< che >egli<, +forse chiamato+, [Noi sappiamo ... +chiamato+ *ins. in interlinea su* >Noi altro qui non sappiamo fuor che abbiamo certezza che Beltraffio in +...+ del fatto lo +...+ soltanto +...+<] che egli nell'8ttobre dell'anno 1502. era >ripariato< tornato in Milano; **46** valente >per il quale stesse< in accordo; **48** L'opera era da lui fu [fu *ins. in interlinea*] lodevolmente eseguita *ms*; **49** L'esistenza sua venne [L'esistenza sua venne *ins. in interlinea su* >Ne fu spe<] specialmente [spe- *ins. in interlinea*] >notata l'esistenza<; **50** levato] levata *ms*; **53** appello far [far *ins. in interlinea*] da scelta definitiva>mente [scelta che definitiva) *ms*] dovevasi fare<; **55** il direttore e i discepoli [-ttore e i discepoli *su rasura*] andati dispersi; **56** li [li] gli *ms*] raccogliesse; da molti a lui >stesso< successo; **57** Leonardo [-r- *sopr. su d-*]; egli non più +... delle sue ...+ par che al Beltraffio lasciasse tali cure *ins. in interlinea su* >allo scopo di togliere le innondazioni che avvenivano di parte della città in occasione di grandi piogge del Naviglio di Gazzano e per ridurre ad effetto il progetto dell' >quello< altro della Martesana, fermandosi però in Milano [fermandosi ... Milano *ins. in interlinea*]; dobbiamo immaginarci quanto il Beltraffio dovesse esserne lieto, pur anche chiedere [pur anche chiedere *ins. in interlinea*] e giovargli de' suoi consigli<; **58** Pinacoteca [Pinacoteca *su rasura*] Ambrosiana che si crede [che si crede *ins. in interlinea*]; opportune *ins. in interlinea*; **60** galleria *ins. in interlinea su* >pinacoteca<; Nostra Donna >di< mezza figura [mezza figura *ins. in interlinea*] ... col >suo< Bambino in braccio e una figurina indietro, bon disegno, con belle pieghe, che si [in braccio ... si *ins. in interlinea su* >che si<] giudica opera egualmente >sua< della sua [sua *ins. in interlinea*] maniera più nitida e pregiata; belle pieghe, e bon disegno [belle pieghe, e bon disegno *ins. richiamo a margine*]; **61** Un'opera pure di quel tempo teniamo [teniamo *ins. in interlinea su* >siamo per tenere<] un ritratto di donna >da tempo immemorabile< [>da tempo immemorabile< *ins. in interlinea*] che ancora si conserva >da tempo immemorabile< nella ... notevole [Un'opera ... notevole *ins. richiamo a margine*]; **62**] *nota redatta su un polizino incollato al protocollo. Al di fuori del polizino, forse parte del primo abbozzo di nota, la scritta* Gli altri, allora formanti questa commiss^e. in appello +furono+; **64** col *su rasura*; **65** Ma *su rasura*; Giovanni *su rasura*; **67** nella [n- *sopr. su d-*] vita del loro maestro >già< detto; **68** ma [ma *su rasura*] non per questo la sua dimora in quella città [in quella città *ins. in interlinea*]; **69** >Anche quando< Poco tempo ... ve lo trovava ma poi [ma poi *ins. in interlinea su* >ma egli accomiatandosi<], da lui, partendo per [la] Francia >poi< nel gennajo 1516 >dal suo Beltraffio poteva< accomiatandosi dal suo amato [ve lo ... amato *ins. in interlinea su* >per ripartire salutava il suo Beltraffio s'accomiatava dal Beltraffio, era lungi col pensare che il suo<] discepolo, mai più pensava ch'esso, ancora in bella [mai più ... bella *ins. in interlinea su* >in verde<] virilità, dovesse perderlo [perderlo *ins. in interlinea su* >e ben tosto perderlo nelle vie dell'eternità<]; **70** >Di fatto egli< Nel [N- *sopr. su n-*] mese di [Nel mese di *su rasura*] giugno di quello stesso anno [di quello stesso anno *ins. in interlinea su* >corrente corrente<] non era più; **71** Assalito da febre [febre *ins. in interlinea*] indomabile >febbre< [Assalito ... >febbre< *su rasura*] il g.no ... l'arte, gli amici ed i parenti [l'arte ... pare- *su rasura*]; **72** posero una >croce< lapide; magazzino [m- *sopr. su d-*]; benemerita di *su rasura*; **73** dessero] desserono *ms*; necrologico] -ro- *ins. in interlinea*; **75** MDXI XVI [XVI *a matita*]; **76** non indicate per *su rasura*; in Milano, parte [parte *ins. in interlinea su* >e parte in Milano<] nelle gallerie dell'alta Italia, ed alcune in altre [in altre *ins. in interlinea su* >nelle<] principali gallerie

d'Europa [d'E- *su rasura*]; **78** un [un] una *ms*] ritratto; **79** Il ragioniere [Il ragioniere *su rasura*] Gio. Bossi possiede [possiede *ins. in interlinea*]; **80** di profilo: per essere ... si direbbe [si direbbe *ins. in interlinea*] la sua maniera ha un pochino troppo del rafaellesco [di profilo ... rafaellesco *ins. in interlinea*]; **81** Isola bella [Isola Bella *ins. in interlinea su >della villa<*] Borromeo >all'isola bella< del Verbano è un bel ritratto in busto di donna [di donna *ins. in interlinea*]; **83** d'once [once *reso con simbolo grafico*] 12. mil^l. e del [del *sopr. su di*] diametro pari a metri [m- *sopr. sul simbolo grafico di once*]; **84** sopra tavola *ins. in interlinea*; **85** una S^{ta}. Caterina >e Gesù< in adorazione di Gesù *ins. in interlinea su >è il solo Padre eterno con qualche angelo<*; **86** Lord >Nort< Nordwich; **88** come opera di chi [di chi *ins. in interlinea su >che<*] nell'arte de' ritratti [nell'arte de' ritratti *su rasura*]; **91**] *a matita*; **92** Galleria Reale di Torino *ins. in interlinea su >Museo di questa città<*.

IIIb. Due fogli protocollo composti da quattro facciate ciascuno, più uno composto da due facciate. Il primo foglio protocollo porta, a partire dalla seconda facciata, una numerazione da 2 a 4 (corrispondenti a 1v-2v nella trascrizione). Il secondo, composto da due facciate, è numerato con 5 e 6 (3r-v). Il terzo, di quattro facciate, è contrassegnato con i numeri 7-10 (4r-5v). Nella metà sinistra di 5v Calvi fa di conto per ricavare la data di nascita di Boltraffio: 1469+45=1514; 41; >+11+< 45; 1467+49 = 1516.

Questi fogli non si trovano nella cartella *Boltraffio* ma in quella *Scolari di Leonardo*, tra vari appunti e polizzini.

IIIb.1 L'abate *su rasura*; **2** relativamente al modo con cui il Beltraffio [il Beltraffio *ins. in interlinea*] trattava l'arte [-tivamente al modo con cui trattava l'arte *su rasura*] e falsò di lui [di lui *ins. in interlinea su >questo<*]; **3** ma è altresì certo che, senza occuparsi seriamente e per lungo tempo come richiedere può qualunque [come richiedere >potevano< può qualunque *ins. in interlinea su >non meno di quanto richiedono gli<*] affare più importante della vita, [ma ... vita] >come è altresì certo che non poteva essere nell' >...< arte pratico e spedito senza essersi +...+ [+...+ *ins. in interlinea su >molto il quella ...<*] la molto studio, ed in >esso< essa molto studio. +...+ non poteva essere pratico e spedito nell'arte senza aver molto operato. Come è certo che aveva una certa pratica e speditezza per esercitar l'arte +...+ che non erano quelli per cui ebbe particolare merito< *variante inserita a margine*] neppure operando [neppure operando *ins. in interlinea su >e non già<*] per solo passatempo >non< avrebbe potuto giungere a possedere l'arte della pittura e +...+ [e +...+ *ins. in interlinea*] >che non può essere al tutto disposta dalla scienza< al punto di ottenere; in sommo *su rasura*; nell'assenza di [nell'assenza di *su rasura*] Leonardo nella direzione dell'Accademia [da] Leonardo [Leonardo *ins. in interlinea*] >da lui fondata< in Milano >non senza ...< coll'appoggio [>da lui... appoggio *ins. in interlinea su >da lui coll'appoggio<*] di Lodovico M^a. fondata in Milano; **4** parenti >forse< ignoranti; fra gli ozii [ozii *su rasura*] e i divertimenti; **5** fra i quali ... relativo *ins. in interlinea*; **7** assai valente *su rasura*; tempo che >egli< dagli studi ... gli [gli *ins. in interlinea*] avanzava; **8**] *la nota a margine dovrebbe riferirsi a 2*]; +Perciò+ *sopr.*; **13** iscrizione sud. *ins. richiamo a margine*; quand'egli aveva *ins. in interlinea*; **14** presso Leonardo non troviamo [non troviamo] non lo troviamo *ms*; non lo *ins. in interlinea*] >notizia< nelle sue memorie notizia [notizia *ins. in interlinea su >non<*] prima ... già >innoltrato< nell'arte innoltrato; **15** in Milano *ins. in interlinea*; **16** né di molto rilievo *su rasura*; conservò *ins. in interlinea su >tenne<*; ad esse molto *su rasura*; **17-19** *ins. a margine su >Il Cesariano suo contemporaneo lo enumera >fra nostri valenti, specialmente per cogliere la somiglianza< [>fra ... somiglianza< ins. in interlinea*] fra coloro che avevano studiato in Roma e >e special< fra nostri valenti, specialmente in riguardo a saper cogliere la simiglianza da gli individui [fra coloro ... individui *ins. in interlinea su >fra coloro che avevano studiato in Roma, e valente a cogliere la somiglianze, e dove cominciavano ad accorrere i giovani che volevano perfezionarsi nelle arti, colla osservazione delle opere antiche +costi+ conosciute, e che si andavano scoprendo<*]. Non sembra che i discepoli di Leonardo, che egli indirizzava specialmente allo studi ed imitazione degli oggetti [degli oggetti *ins. in interlinea su >del<*] naturali, la cui bellezza tanto sapeva distinguere e cogliere, non molto dovessero sentire questo bisogno [bisogno *ins. in interlinea su >desiderio<*]. Ma, avendo Leonardo al principio del 1500 per la caduta dello Sforza [per la caduta dello Sforza *ins. in interlinea*]

abbandonato Milano, Beltraffio pare lo [pare lo *ins. in interlinea su* >avendolo<] seguisse fino a Bologna. È certo [È certo *su rasura*] che ivi egli [che ivi egli *ins. in interlinea*] trattennesi [-esi *su rasura*] per l'incarico avuto da Girolamo Casio. E allora [allora *ins. in interlinea*] potrebbe avere dopo [avere dopo *ins. in interlinea*] terminata quella e qualche altra opere, proseguito il suo viaggio a Firenze e a Roma.<; **17** contemporaneo lo >colloca< enumera fra coloro ... Roma >+...+ dove solevano recarsi i giovani che< e fra ... individui (**). >In quali anni della sua vita egli si recasse a Roma, noi lo vedemmo bensì partire per quella città, e pare che allora non seguisse il suo viaggio >per< per supplire alla richiesta fatta da Girol^o. Casio [da Girol^o. Casio *ins. in interlinea*] a Leonardo di una sua opera che, a quanto pare, non fu sola. Noi riteniamo che se, come dice il Cesariani, egli vide e studiò le opere di Roma, fu specialmente >do< che egli, fatte le opere che ivi si conoscono, >seguì< continuava il suo viaggio >a Ro-< a quella città. Noi lo vediamo che Leonardo recandosi<; **20** Circa l'opera che allora fece [Circa ... fece *su rasura*] in Bologna >lo racconta< il Vasari ne discorre [ne discorre *ins. in interlinea*]; **25** vicini monti >che< arricchito come gio[i]elliere che, datosi [datosi *su rasura*] ad affari importanti, veniva poi [poi *ins. in interlinea*] ... pei proprj [pei proprj *ins. in interlinea*]; **26** schiavo *ins. in interlinea su* >prigione<; **27** ricevuta *ins. in interlinea*; **29** dal [da- *sopr. su ne-*] Vasari; **31** una si trova [trova *ins. in interlinea*] nella raccolta [raccolta *ins. in interlinea su* >incisione<] di tutte le opere incise [incise *ins. in interlinea*]; **32** L'altra [L'altra *su rasura*] da Ignazio Fumagalli in quella [in quella *ins. in interlinea*]; **33** ora detta del Louvre, [ora ... Louvre *ins. in interlinea*] e l'ottenne mediante >pel< quel compenso; **35** Giovanni [Giovanni *ins. in interlinea su* >Girolamo<] Casio v'è [v'è *ins. in interlinea*] ... cavaleresco >sta< inginocchiato; dalla sinistra, [sinistra *ins. in interlinea su* >altra<] collocato sull'estremità >sinistra< del quadro; colle mani giunte [giunte *ins. in interlinea*] entro la berretta che vi sta appesa [vi sta appesa *ins. in interlinea su* >ne pende<].; **37** in mezzo agli affari *ins. in interlinea su* >essendo [***] dai Medici a Roma per affari bancarj ed ivi ben accolto e festeggiato in quella allora importantissima capitale, egli prima d'allora<; pochino indietro [indietro *ins. in interlinea su* >discosto<] nel merito ... trovandosi in Roma, ove doveva [trovandosi ... doveva *ins. in interlinea*] per sé e per i Medici trattare affari bancarj [per sé ... bancarj *ins. richiamo a margine*]; figlio inginocchiato presso la B. Vergine *ins. in interlinea su* >secondo<; che era stato *su rasura*; e che infine [infine *ins. in interlinea*]; **40** introdotte nel dipinto [nel dipinto *ins. in interlinea*] ... dal Vasari; >come crediamo< e lo sbirciare; **41** Tutte [Tutte *su rasura*] queste cose noi non possiamo tenerle >per< di Beltraffio, del [del *su rasura*] discepolo ... detto >dal ...< opera dal Vasari detta [Vasari detta *ins. in interlinea su* >...<] ... pure delle >sue< opere; **43** >Egli< Nella [N- *sopr. su n-*] illustrazione egli [egli *ins. in interlinea*] diceva essere il quadro [il quadro *ins. in interlinea*] ... Oldrato da Ponte [P- *sopr. su p-*] Ponte [Ponte] *ms. ins. in interlinea*; esso vi [esso vi *ins. in interlinea*] ... Bologna, meno qualche [qual- *su rasura*]; **44** al tutto *ins. in interlinea su* >assolutamente<; **45** lo [lo *su rasura*] migliorava nel [nel *su rasura*] ... Madonna col [col *su rasura*] Bambino e >non avendovi il secondo divoto anche< nella ... escluso il secondo divoto [il secondo divoto *ins. in interlinea*]; **46** l'ordinazione del [l'ordinazione del *ins. in interlinea su* >dopo il<] dipinto per la chiesa della Misericordia non era rimasta sola [non ... sola *ins. in interlinea su* >era seguito da alcuni d'altra<]; **47** ond'era incaricato [ond'era incaricato *ins. in interlinea su* >commessale<], è facile supporre [supporre *ins. in interlinea su* >credere<]; **48** cominciato] -ncia- *sopr.*; **49** però non vi si fermasse ed *ins. in interlinea*; come allora [allora *su rasura*] i giovani ... nelle arti usavano di recarsi [nelle ... recarsi *su rasura*]; **50** che di [di *sopr su del*] sua mano fosse >la reg< il ritratto della regina Giovanna [>la reg< ... Giovanna *ins. in interlinea su* >quella pittura che è in un locale presso la chiesa di S^t. Onofrio della B. Vergine col Bambino ed un divoto inginocchiato dinanzi, se non fosse che già Beltraffio mi paresse di una maniera più larga ed innoltrata<]; **51** Trattenendosi ... tornava *ins. in interlinea su* >Tornato<; **52** >Tra< Poco dopo] *ins. in interlinea*; onorevolmente [o- *sopr. su b-*] la reliquia >che possedeva< di S^{ta}. Barbara ... stabiliva che nell' [nell' *sopr. su in*] >quell'< altare si rappresentasse quella Santa [quella Santa *ins. in interlinea*] in un [un *su rasura*] dipinto; e da [da *sopr. su di*] Bramante Urbinate [Urbinate *ins. in interlinea su* >...<] che vi avevano diretto >la chiesa< e la sacristia; **53** Nel giorno ... del [Nel giorno ... del *su rasura*] 1502. >ed< essa Fabbriceria [>ed< essa Fabbriceria *ins. in interlinea su* >si<]; **55** era da [da] dal *ms*] lui [l- *sopr. su d-*]; **56** veduto *ins. in interlinea su* >visto<; i quadri [con quelli] di) i quadri +d...+ di *ms*; del

Borgognone [Borgognone *ins. in interlinea su* >Fossano<] che ora in piccola [-cc- *sopr.*] parte furono richiamati [furono richiamati *su rasura*]; **57** (1503) >era< tenuto fra migliori nell'arte, >e +pure+< s'invitava >anche< dal; definitivamente dovevasi *su rasura*; il quale costruirsi [costruirsi *ins. in interlinea su* >doveva farsi<] la parte ... (2) [(2) *su rasura*]; **58** Altra *sopr.*; **59** e [e *su rasura*] l'appoggio >di esso< colla caduta di Lodovico; e non ostante [non ostante *ins. in interlinea*] pare che >poi< l'amore che Beltraffio [Beltraffio *ins. in interlinea*] v'aveva, >ne< lo chiamasse; **60** Richiamato poi [poi *ins. in interlinea*] Lunardo in [Richiamato ... in *sopr. su scritta a matita, illeggibile*] Milano da Lodovico XII di Francia [di Francia *ins. in interlinea*]; **61** Beltraffio non è a dirsi quanto [-t- *sopr. su -d-*] dovesse esserne pago e [Beltraffio ... e *sopr. su scritta a matita, illeggibile*] come ... opere [come ... opere *ins. in interlinea*]; **62** Di quel ... che [Di quel ... che *ins. richiamo a margine su* >Di quel tempo crediamo un dipinto La Biblioteca Ambrosiana possiede un bellissimo ritratto<] che [che che) *ms*] la fama dice [dice *ins. in interlinea su* >dice di Beltraffio<] ... d'anatomia; esso [esso *ins. in interlinea su* >...<] per ... testa >esso< è veramente ... opere più belle >opere< dell'arte; **63** men circa *ins. in interlinea su* >più<; maniera più lucida e [lucida e *ins. in interlinea*] pregiata; **64** del Perona *ins. in interlinea*; vedesi ancora >un è ancora<; **65** Susanna Susanna] Susanna *ins. in interlinea a matita su* Susanna *ms*; **67** Poco dopo quel tempo *su rasura*; accolto >e proclamato duca< tra feste; **68** Un ritratto ... qualità [Un ritratto ... qualità *ins. richiamo a margine, barrato da una linea verticale*]; >vi era +probamente+ due, ed un ritratto< e Beltraffio par che di quel duca facesse un ritratto >vi< ... ritratto *ins. in interlinea*]; **69** Ma passò ... non [Ma passò ... non *su rasura*] fu per nulla contento del nuovo governo >di Massimiliano< né ormai più potendo sperare [potendo sperare *ins. in interlinea*] ... dove al principio >dell'anno< 1514 [al principio ... 1514 *ins. in interlinea*] al soglio; e Beltraffio *su rasura*; **70** già discorso *su rasura*; **71** rileviamo [rilev-*su rasura*] però [però *su rasura*] ... Leonardo >ne< partisse; **72** dipoi [dipoi *ins. in interlinea*] Leonardo ritornava [ritornava *su rasura*] >poi< in Milano non doveva >trovare< [>trovare< *ins. in interlinea su* >più<]; Francesco [Fra- *sopr.*], dargli [-gli *su rasura*]; **74** da febre indomabile *su rasura*; (1862) >nominava< erigeva e no- [e no- *ms*] e nominava le persone che la compongono [e nominava ... compongono *ins. in interlinea*]; **75** noi diamo maggior fede *ins. in interlinea*; **76** La [La *su rasura*] prima lo direbbe morto nel 1516 e vissuto anni 49 [morto ... 49 *ins. in interlinea su* >vissuto anni 49. e morto nel 1516;<] mentre l'articolo necrologico >è d'accordo indicandolo morto nel 1516 ma< lo dice; 1469 [-69 *sopr. su -71*]; **77** Diverse opere >egli< lasciava; **78** bel] bell *ms*; **79** de marchesi Triulzi *sopr. su scritta a matita, illeggibile*; **80** sul Verbano [Verbano *ins. in interlinea su* >lago Maggiore<] è un bel ritratto di donna [di donna *ins. in interlinea*] in busto, la cui [la cui *ins. in interlinea su* >con<] testa in profilo e [in profilo e *ins. in interlinea*] mirabilmente disegnato >; in profilo<; **81** ora Fenaroli [ora Fenaroli *ins. in interlinea*] >ora< ridotta.

IIIc. Foglio protocollo in cui è numerata solo la seconda facciata, contrassegnata dal numero 6 (corrispondente a 1v). Nel margine alto della quarta facciata (2v) Calvi fa di conto, confondendosi, per ricavare la data di nascita di Boltraffio: 1516-49=1567 e 1516-45=1571.

IIIc.2 diremo francamente il nostro parere *ins. in interlinea su* >dicano gli altri professori del nostro giudizio quello che vogliono<; **4** che del resto nello stile più s'accosta alla maniera di Leonardo *ins. in interlinea*; tolta >ed anche< insieme ad [ad *ins. in interlinea*] un poco; il Casio [Casio *ins. in interlinea*] padre; [***] *rasura*; fuori quasi [quasi *ins. in interlinea*] del quadro per coprir meno che [che *ins. in interlinea*] si poteva; **6** sconciature erano fatte da qualche [-ture ... qualche *su rasura*]; **8-10**] *ins. richiamo a margine*; **8** >Il Beltraffio Nella< Pare che ... +confidente+ >q<; **9** >Dopo p< L'anno; **10** nulla >sap< potemmo; **11** subentrasse [subentrasse *ins. in interlinea su* >alla partenza di<] Leonardo >nella sua Accademia< [>nella sua Accademia< *ins. in interlinea su* >subentrasse<] a diriggere la >sua< da lui coll'appoggio del duca Lodovico fondata [da lui ... fondata *in interlinea*] Accademia; **12** nell'arte, [n- *sopr. su d-*] fra >gli< discepoli [fra >gli< discepoli *ins. in interlinea*] poteva; **13** renderci responsabili *su rasura*; +omini+ [+omini+ *ins. in interlinea*] troppo addentro in queste [in queste *ins. in interlinea su* >nelle<] frodi;

aggiungendo [aggiungendo *ins. in interlinea su* >dicendo<] nella illustrazione che il >esso< dipinto era stato [il ... stato *ins. in interlinea su* >egli<] in Lodi, e il committente del [del *su rasura*] quadro >stato< uno; +fatto+, ed [ed *ins. in interlinea*] allora >era< posseduto da un negoziante di quadri in [di quadri in *ins. in interlinea su* >di<] Milano; **14** dalla stampa sembra che *ins. in interlinea su* >noi non vedemmo che la stampa ha<; **15** Ignazio *ins. in interlinea*; **17** simile che nel ritratto di Beatrice [simile ... Beatrice *ins. in interlinea su* >simile<] per la [per la *su rasura*] maniera, delicato nelle ombre, nel >un debole< rilievo più debole e +di scopo+ generale, in un'opera [più debole ... opera *ins. in interlinea su* >in un'opera<] che noi vedemmo; era questa [questa *ins. in interlinea*] un dipinto; **18** Noi >di questo< dell'esistenza di questo >e del< [>di questo< ... >e del< *ins. in interlinea su* >ne<] trovammo bensì notizia [notizia *ins. in interlinea*] nell'Archivio del Fondo di Religione in [in *ins. in interlinea*] un documento che lo [lo *ins. in interlinea*] riguarda >quel dipinto<; **19** nel 1502 [nel 1502 *ins. in interlinea*] +...nati+ fra loro il g.no 27. di 8bre, >1502 decidevano [decidevano *ins. in interlinea*] date le ceneri di S^{ta}. Barbara in un'urna legata dal rettore di quella chiesa< () determinavano di >per< adornare [>per< adornare *ins. in interlinea su* >porla in<] una apposita cappella per collocarvi le ceneri di S^{ta}. Barbara, che un rettore aveva legate già molto prima a quella chiesa, in modo che fosse [per collocarvi ... fosse *ins. in interlinea su* >adorna convenientemente<] corrispondente al rimanente di quel tempio, >poco prima< arricchito dalla sacristia di Bramante [-n- *sopr. su -te-*]; pittore >eccellente< di molo grido; **20** fu dal *su rasura*; **21** non che [non che *ins. in interlinea*] proprio >e< del proprio +...+ e con esso dividesse quello dato alle [e con ... alle *ins. in interlinea su* >di una<] opere d'arte; **22** Non sappiamo assegnare un'epoca ché alla sua migliore, quella in cui riuniva le sue maniere nella più felice, nella quale poneva mano al ritratto [Non ... ritratto *ins. in interlinea su* >E noi porremo qui senza altro come la sua assolutamente più bella, nella quale concorrevano felicemente le sue maniere, il ritratto<] del [del *su rasura*] medico Marcantonio (***) di mezza figura che conservasi all'Ambrosiana [che ... Ambrosiana *ins. in interlinea su* >e poi<] stupendamente eseguito con carni>gioni< splendide ed un abito nero mirabilmente [mira- *ins. in interlinea su* >...<] lucido; **23** bello e splendido [e splendido *ins. in interlinea*] dipinto >e splendido<, una; **24** Andrea [Andrea *ins. in interlinea su* >Appiani<] Appiani [-ppia- *sopr. su -ndre-*], da Gius^e. Appiani [da Gius^e. Appiani *ins. in interlinea*]; ora per giudizio della nuova Accademia [ora ... Accademia *su rasura*] è stato tolto il nome ... incerto (***) [è stato ... incerto *sopr. su scritta a matita, illeggibile*] >lo dichiara di un artefice sconosciuto<; la sua; **25** In uno ... paese solo potesse [solo potesse *ins. in interlinea*] dedicare [dedicare] dedicasse *ms*] il suo pennello ad [In uno ... ad *sopr. su scritta a matita, illeggibile*]; **27** >Famo< Così lo dice; **30-31** *ins. richiamo a margine*; **31** Uno ... Isimbaldi, un bel ritratto è in Casa Isimbaldi ... In Casa Isimbaldi ritratto [In Casa Isimbaldi ritratto *a matita ms*]; **33** spesa nelli affari d'>uomini<, del +paese+ e d' *ins. in interlinea su* >nella iscrizione sepolcrale ora rimpiegato in<; le poche cose che fece >in questo ultimo stadio della vita< ed a cui non sappiam [sappiam *ins. in interlinea su* >si può<] assegnare >...< anche ad un di presso un'epoca; **34** Beltraffio in +patria+, [in +patria+ *ins. in interlinea*] di tanto in tanto >aveva< visite da Leonardo che, sempre in isperanza di veder cambiata [-b- *sopr. su -f-*] la signoria ... signore di quella stirpe [di quella stirpe *ins. in interlinea, a matita*] ed avere un [un] una *ms*]; **35** settembre [settembre *su rasura*]. >Il Beltraffio faceva alcune altre opere cui una +superiore non meno+ d'un +diposto+ che +...+ opere +...+ al loro merito non essendo da noi state vedute<; **36** Della [-la *sopr. su sua*] sua dimora; **37** Dopo il [il *sopr.*] suo ritorno; che lo trasse [trasse] trassero *ms*]; **38** e >...< nemmeno [e >...< nemmeno *ins. in interlinea su* >...<] quelli fuori d'Italia.

IIId. Foglio protocollo con pagine non numerate.

IIId.1 +...+ *a matita*; dalle quali pende [-e *sopr. su -eva*]; né [né *ins. in interlinea su* >il<] nome del dipintore; **3** fra *sopr. su* d'; se ci [ci *sopr. su* a noi] è permesso; il quadro lodato *sopr. su* +...+ fu detto; **4** e sconvolti [scon- *sopr.*] gli occhi [gli occhi *sopr.*]; **8** ignoriamo] i- *sopr. su* si; **10** Se allora, dopo [Bologna], si recava in Roma) Se allora, dopo Roma, si recava in Roma *ms*; ed in Firenze *sopr. su* se non +...+; **11** ottobre *sopr.*; **12** qui [qui *sopr. su* poi] invitato dalla Fabbriceria di S^t. Satiro ... rappresentare [S^t. Satiro ... rappr- *sopr.*]

S^{ta}. Barbara, alla quale ... opera [alla quale ... opera *ins. in interlinea su* >che questo dipin. fosse in opera per molti anni nella sua cappella dedicata alla Santa, noi lo +leggemo+<]; **13** nell'anno] nella anno *ms*; **16** dalle] -ll- *sopr. su* -s-; **18** dal Consig[lio] della [della *ins. in interlinea*] Fabbrica del Duomo *sopr. su* dalli fabbricieri del +...+; **20** emulazione >degli altri< suoi condiscipoli; **22-27**] *barrati da una riga verticale*; **24**] *ins. richiamo a margine*; casa *ins. in interlinea su* >famiglia<; **25** assai diligente *ins. in interlinea*; **26** che porge le ciliegie al Bambino *ins. in interlinea*; lucidezza di colore [di colore *ins. in interlinea*]; **27** Nelle [Nelle *sopr. su* Nell'] >Accadem< sale di Brera ... figura sola per lo in piedi [figura ... piedi *ins. in interlinea*]; ed alla duc^a. Beatrice di Castelbarco *ins. in interlinea*; levato [levato *sopr.*] il [il *ins. in interlinea su* >quel<] nome; +è+ Gio. [Gio. *sopr.*]; **29** determinava >tenta< volgere a Roma, sperando da >Clemente< Medici ... potenti >però<; **30** >A< Beltraffio ebbe [ebbe *sopr.*] cara ... di trovardi >to< a lungo; Melzi e [e ed *ms*] il Salaino; **31** da rivedersi *a matita*; Azinus *a matita, quasi illeggibile*; **32** Oltrocchi >per< dalle note; **33** però *ins. in interlinea*; **34** civico [civico *ins. in interlinea*] Necrologio.

IIIe. Foglio a protocollo composto da sole due facciate, molto ingiallito. Quasi sicuramente si tratta di una pagina che contiene i primi appunti sulla Pala Casio.

IIIe.2 si crede votivo *ins. in interlinea*; **3** Rappresenta >questo dipinto< la B. Vergine; **6** lo debba dimostrare *ins. in interlinea su* >debba espresso nel quadro<; farò che descriverlo, >il dipinto< [>il dipinto< *ins. in interlinea*] lasciando; **7** Uno di essi, >in abito< [>in abito< *ins. in interlinea*] togato, >presso le ginocchia della Vergine< sta inginocchiato >...< presso la B.V.; **8** riguardante >qua< presso al S^t. Sebastiano, >q< quasi, in parte >fuori< fuori del quadro, vestito d'un giubbone, colle mani >stese< giunte; **9** villico, >che pare< suo figlio ... si fece ricco [si fece ricco *ins. in interlinea*]; fu fatto da uno di essi [uno di essi *ins. in interlinea su* >essi<]; **10** >Girolamo il< Ma la corona; **11** Dunque o essa era >porta< [al] villico; stata [stata] stato *ms*] posta dopo; >anzi< [il] quadro subi +altri+ restauri che >lo< deformarono.

IVa. Tre fogli protocollo composti da quattro e altri due costituiti da due facciate. Nel primo è numerata solo la quarta facciata (4, corrispondente a 2v nella trascrizione); nel secondo invece lo sono solo la prima e la quarta, contrassegnate rispettivamente dai numeri 5 e 8 (3r e 4v nella trascrizione). Il foglio seguente è composto di sole due facciate, contraddistinte dai numeri 9 e 10 (5r-v nella trascrizione). Il terzo protocollo completo reca, sulla prima e la quarta facciata (6r e 7v), i numeri 11 e 14. Segue il secondo protocollo composta da una sola facciata numerata con 15 e 16 (8r-v).

IVa.1 per l'arti *ins. in interlinea*; **2** non una ma [ma *ins. in interlinea*] più volte ... non avesse >di lui< detto; **3** Tanto dal [dal *sopr. su* il]; **4** individui di questo casato [di questo casato *ins. in interlinea*] che esercitavano le arti >di questo casato<, ad alcuni; **5** l'arte dell' *ins. in interlinea, a matita*; questo era [e- *sopr. su* f-] dal duca; **6** ne [ne *ins. in interlinea*] era un ingegnere ... del seguente operavano [operavano *ins. in interlinea su* >anno erano<] un Battista ... scultori intorno [intorno *ins. in interlinea su* >ad operare<] alla Certosa ... quali Stefano assai [quali Stefano assai *su rasura*] distinto, e del quale diremo [-mo *ins. in interlinea*] qui avanti; **7** Cesare *ins. in interlinea, su rasura*; **9** una copia fatta [fatta *ins. in interlinea*] di un dipinto di Cesare da Sesto >il cui< rappr^e. Erodiade, il cui [>il cui< ... il cui *ins. in interlinea su* >di un quadro di cui l'<] originale era presso d' >da< un conte Archinto che lo donò al card^{le}. Mazzarino, [>da< ... Mazzarino, *ins. in interlinea su* >a Pompeo Visconti< *sopr. su scritta a matita, illeggibile*] conosciuto; **10** Questa copia fatta, come dice il Torre, fatta [dice il Torre, fatta *ins. in interlinea su* >egli dice<] da Ambrogio Figino ora [ora *ins. in interlinea*] vedesi ... a meno [-o *su rasura*] in riguardo ... particolare di ciascuna [di ciascuna *ins. in interlinea*] delle figure ... chiaroscuro, di rappresentare l'originale [di rappresentare l'originale *ins. in interlinea*]; **11** metodo] -to- *sopr. su* -do-; **12**

delle figure [delle figure *sopr.*] anzi che >presentare< delle forme ... quelle non solo >...< sono strane e [>...< ... e *ins. in interlinea su* >+vere+ ma trascurate<] formano [-no *su rasura*] rettangoli, il colorito ... vibrato al sommo [al sommo *ins. in interlinea*], il chiaro>scuro< migliore, che dovrebbe essere [migliore, che dovrebbe essere *ins. in interlinea su* >anzi che<] riservato; **13** l'aver mostrato che [mostrato che *ins. in interlinea su* >tolto<] Cesare da Sesto non appartenne alla [non appartenne alla *ins. in interlinea su* >della<] scuola ... indizio per scoprir >a< chi [per ... chi *ins. in interlinea su* >a conoscere<], ad un di presso >chi< ne fosse >stato< il primo ... propriamente nel suo [propriamente nel suo *ins. in interlinea su* >nel<; >nel<) -l *sopr. su* -i] maestro [maestro) -o *sopr. su* -i] >più antichi<; **15** membra] -m- *sopr. su* -b-; e più chiaramene dal Cotta (***) [e ... (***) *ins. in interlinea*], furono [furono) -no *sopr. su* di]; **18** Doveva [Dove- *sopr.*] egli aver conosciuto >di vista< il dipinto; **19** Perugino in [in *ins. in interlinea su* >circa<]; **24** fu di [fu di *ins. in interlinea*] por mano era all'abbellimento] *ms*; Peruzzi, che uscito da scuola non tanto rara, +aveva+ appreso la pratica dell'arte, e questo cercò [che uscito ... cercò *ins. in interlinea su* >il Vasari mostra, non da molto toltosi dalla scuola, e cercò<] un ajuto [su] [(su) *obliterato da una macchia di inchiostro*] cui poter far conto ove egli non sentivasi forte e prese con sé [ove ... sé *ins. in interlinea su* >in<] Cesare; **25** una schiera [schiera *ins. in interlinea su* >squadron<] di soldati ... vedevano >solda< con bellissime; **26** di varie [varie *ins. in interlinea su* >diverse<] forme secondo l'usanza delle >due< nazioni che furono [che furo- *sopr.*] cose tenute delle migliori, dice il Vasari [Vasari *sopr. su* Lomazzo], che facesse; **29** A [A *sopr.*] quel tempo ... l'esperimento [l'espe- *sopr.*], gli erano nel Vaticano date >tante cose< a dipingere >...< tante cose, che ... e che avevano colle loro opere già mostrato quanto valevano [colle ... valevano *ins. in interlinea su* >mostrato di essere già valenti<]; **30** quelli dai quali [dai quali *su rasura*] Raffaello ... dalla Creazione >in poi< ... indicare l'esecutore [l'esecutore *ins. in interlinea*]; **31** ivi *su rasura*; **32** Rappresentano quelle storie fra le altre [fra le altre *ins. in interlinea*] la Nascita; **33** non andò molto che [non ... che *ins. in interlinea*] concepirono una reciproca [reciproca *su rasura*] stima ... un giorno trattenendosi [trattenendosi) tratt- *sopr.*] amichevolmente ... Cesare mio, com'è che [mio com'è che *su rasura*] >noi< tanto; **34** propria di [di *su rasura*] chi ... più che della bella [della b- *su rasura*] anima ... ma che in bocca di Vasari [in bocca di Vasari *ins. in interlinea*] vale ... giudice che era [era *ins. in interlinea su* >doveva esser<] Raffaello, >essere< tenuto [>essere< tenuto *su rasura*]; **35** come per ottenere artefici abili a rendere [ottenere ... rendere *ins. in interlinea su* >rendere<] ornati i palazzi e le chiese cui s'era pensato a far sorgere di bella architettura [cui ... architettura *ins. in interlinea su* >di opere veramente belle<]; **36** che in Messina [in Messina *ins. in interlinea*] avevano fatto costruire [costruire) -ire *sopr.*] un tempio >che< dedicandolo [dedicandolo *sopr.*] a S.^t. Niccolò; **37** Di lui tre [tre *su rasura*] dipinti noi sappiamo che facesse [tre ... facesse *ins. in interlinea su* >conosciamo fra dipinti fatti<] in Messina, due de' quali, e di questi [e di questi *ins. in interlinea*] il principale, conosciamo [conosciamo *ins. in interlinea*] anche di veduta perché da tempo esistente [da tempo esistente *ins. in interlinea su* >trasportato<] nella Galleria di Napoli; **39** forma pel [pel *ins. in interlinea su* >al<] lungo non lascia di far supporre [di far supporre *ins. in interlinea su* >credere<] che servisse; **40** sul quale scrisse [scrisse *ins. in interlinea su* >fece<] anche un>o< sonetto>. Rappresenta< ma noi dubitiamo ch'egli non [non *ins. in interlinea su* >non<] lo conoscesse che di fama ... informato, lo supponeva [supponeva *ins. in interlinea su* >poneva<; sup- *sopr.*] quel quadro [lo supponeva quel quadro *ms*] in un chiostro di monache [monache) mona- *su rasura*]; **41** regia Galleria *ins. in interlinea su* >galleria regia<; **46** Nel complesso [complesso *su rasura*] molte figure ... da [da *sopr. su* che] Ambrogio [Ambrogio) Am- *su rasura*] Figino; **47** copia >pare< ne fosse, ed >...< [>pare< ne fosse, ed >...< *ins. in interlinea su* >overo<] un dipinto fatto dal [dal *sopr.*] disegno; **49** Di un altro da lui dipinto [da lui dipinto *su rasura*] che era in Messina [che era in Messina *ins. in interlinea*] ci resta ... monache >in Messina<, contentente; **50** ferro, >ed era< tanto lucente ... quel dipinto pareva [dipinto pareva *su rasura*] d'avere [d'avere *ins. in interlinea*] innanzi un'armatura veramente [veramente) veram- *sopr.*]; **51** Questo >dipinto< fu trasportato; **52** sì [si *sopr. su* di] trattenesse ... e quindi [e quindi *su rasura*] in patria [patria) -ria *sopr.*] è ignoto ma non deve aver tardato molto [ma ... molto *ins. in interlinea*]; **53** Certo sì è che al suo ritorno in Milano [Milano *su rasura*] non vi trovava a signore [a signore *su rasura*] di quella città quel protettore delle Arti che era Lodovico Sforza, ove [quel ... ove *ins. in interlinea*];

Sforza, ove *su rasura*] >Cesare< aveva dimorato i più begli anni della vita, e sul quale [sul quale *su rasura*] un tempo poteva contare di aver appoggio e favore [un tempo ... favore *ins. in interlinea su* >le arti e gli artefici incoraggiati in ogni modo<]; **54** Egli era morto [era morto *su rasura*] >od almeno< prigioniero in straniera [straniera *ins. in interlinea su* >Francia<] terra; ma pure rimaneva>no il sacro< il sacro fuoco degli ingegni destato, rimaneva l'amore del sapere e delle arti, [e delle arti, *ins. in interlinea*] rimanevano gli esempi; **55** Si aggiunga che [Si aggiunga che *ins. in interlinea su* >e restavano pure esempi di +...+ proprio paese, il +...+ facendo che +questi+<] le confraternite e i conventi >che< [>che< *ins. in interlinea*] arricchiti per elemosina [elemosina) ele- *su rasura*] o per lasciti ... abbellire col mezzo di queste arti venute nell'uso del giorno [col mezzo ... giorno *ins. in interlinea*]; **56** chiostro con [con *su rasura*] >bella< chiesa ... loro aspirazione [aspirazione) as- *su rasura*] la Pace mostravano di amarne [mostravano di amarne *ins. in interlinea*] pur anche i [anche i *su rasura*] frutti nell'arti belle e specialmente nella [nell'arti ... nella *ins. in interlinea su* >e favorirono così la<] pittura che favorirono; così [favorirono; così *ins. in interlinea*] in breve; **57** Nel [Nel *su rasura*] vasto ... del chiostro [chiostro *su rasura*] a servizio ... esiste ancora, benché in gran parte guasto, [ancora ... guasto, *ins. in interlinea*] un grande dipinto; **58** Vi era e rimane in parte [era ... parte *ins. in interlinea su* >è<] colorita ... e loro [loro *su rasura*] capi, non che [non che *ins. in interlinea su* >come<] i di lui seguaci, e la Vergine [Vergine) Ver- *su rasura*] madre; **59** quasi [quasi *ins. in interlinea*] a consolarlo ... dalle lontane [lontane *ins. in interlinea*] plaghe del cielo; **60** senza [senza *sopr.*] accennare; **61** mal persuaso di *su rasura*; conosciuta, di quel dipinto *ins. in interlinea su* >in quello<; **63** avendone una mano ladra e profana strappata [avendone ... strappata *su rasura*; avendone una mano *ins. in interlinea a matita su* avendone una mano] la superficie colorata >molta< della parte; **64** che >tende< s'accosta alla [>tende< ... alla *ins. in interlinea su* >è alquanto della<] maniera di Marco, mentre >del< [del *sopr. a il*] del [>del< del *ins. in interlinea su* >dal<] gruppo ... dipinse il [il *sopr.*] Cristo e gli angeli di Ces^e. da Sesto [di ... Sesto *ins. in interlinea*]; **65** a colorirne le parti basse [colorirne ... basse *su rasura*]; e quindi, ... il dipinto [il dipinto *su rasura*] fosse >da altri, e forse< da Marco; **66** dalle [-lle *sopr.*] ragnatele [ragnatele *ins. in interlinea su* ragni] ... luogo degno [degno) -eg- *su rasura*]; **67** laterali >che pure potrebbero appartenervi; interrotte< coi [coi *su rasura*] medaglioni; **68** ogni opera di [opera di *ins. in interlinea*] delle [di delle *ms*; delle *su rasura*] Cesare cui potremmo dare un [Cesare ... un *ins. in interlinea su* >che in<] ordine di tempo; ora passeremo dire di [ora ... di *ins. in interlinea su* >ne quindi a conoscere<] altre opere a fresco ed ad olio, la maggior parte delle quali [al olio ... quali *su rasura*] ne rimangono; **69** che asserisce [asserisce) -sce *sopr. su* -va] che dalle sue mani non uscisse [uscisse) -sse *sopr. su* -va] opera che non era condotta a perfezione, e noi aggiungeremmo che, a quest'uso suo, [e noi ... suo, *ins. in interlinea su* >al quale scopo<; quest'uso suo *su rasura*] sembra che Cesare [Cesare *su rasura*] amasse di ripetere [amasse di ripetere *ins. in interlinea su* >amasse ripetere<] gli stessi soggetti, che non sempre potevano [potevano *sopr.*] essere voluti [essere voluti *ins. in interlinea su* >stati obbligati<] dal committente; **70** di questo argomento [argomento *ins. in interlinea su* >soggetto<] un altro ... asserisce, vendeva [vendeva *ins. in interlinea su* >era venduto<] all'imperatore Rodolfo, e si trovava >ancora< nel Gabinetto; **71** sig^f. m.se [m.se *ins. in interlinea*] Galarati [Galarati) -ati *su rasura*], regio ministro ... un altro dipinto [dipinto *su rasura*] eseguiva ancora [ancora *ins. in interlinea*] a fresco ... che ormai, a memoria d'uomini, que' luoghi, [a memoria ... luoghi, *ins. in interlinea su* >da secoli<] non più ... attribuito a [attribuito) -ito a *su rasura*] Cesare da Sesto, né a pittore riconosciuto [da Sesto ... riconosciuto *ins. in interlinea su* >e che non crediamo nemmeno appartenervi<]; **74-77** *ins. richiamo a margine*; **75** sotto le ascelle *ins. in interlinea*; **78** >Abbiamo del< Abbiamo del [>Abbiamo< ... del *ins. in interlinea su* >E del<] Battesimo di Cristo un altro dipinto ancora dello stesso Cesare [un altro ... Cesare *ins. in interlinea su* >è ancora rappresentato da Cesare<] in piccole figure ... dipinti preziosi [preziosi *ins. in interlinea su* >assai pregevoli<] nelle stanze del duca Scotti; **79** e si occupava [occupava *ins. in interlinea su* >era dato<] specialmente ... il Vasari [Vasari *su rasura*] emulando gli antichi [antichi *ins. in interlinea*] scrittori greci che raccontavano cose tenute come meravigliose d'>...< [cose ... >...< *ins. in interlinea su* >credute meravigliose<] de' loro pittori ... gli uccelli volassero a quella tavola [volassero a quella tavola *su rasura*] in cui ... veri >da tenerli< che li tennero [>da< ... tennero *ins. in interlinea su* >che li tennero<] per vivi; **80** fragoletto] -eto *su rasura*; **81** A [A *ins. a*

margine] questi giudizio ... come altri da persone zotiche [*persone zotiche ins. in interlinea su >zotici<*], noi non ... storia pittorica e che trattavano l'arte [*e che ... arte ins. in interlinea su >dell'arte<*] come il Vasari ... fra una cosa veramente bella [*veramente bella ins. in interlinea su >ben fatta<*] ed un'altra che illuda; **82** Nell'istituto [*Nell'ist- su rasura*] caritatevole ... benefattori >tanti suoi concittadini<, per il quale egli [*egli ins. in interlinea*] prestava ... ed ivi egli, che >prima di questo ed ancora per l'arte, che< tutte le sue case faceva [*faceva ins. in interlinea su >aveva fatto<*] dipingere da Bernardino Luino, nell' [*nell' ins. in interlinea su >faceva per l'<*] altare aveva [*aveva ins. in interlinea su >dipingere<*] una pala >di< [*>di< ins. in interlinea*] di [*di ins. in interlinea su >proporzionata di<*] grandezza proporzionata [*proporzionata ins. in interlinea*] al luogo; **84** Una tavola avvi [*avvi ins. in interlinea*] di mezze figure ... non sappiamo se [*se*] s- *sopr.*] per cause; **88** effetto ivi [*ivi ins. in interlinea su >+effetto+<*] è invece ... di ricco [*ricco ins. in interlinea su >copioso<*] abito ... accosciata su erboso terreno, che porge le mani al [*accosciata ... al ins. in interlinea su >che scherza col<*] suo Bambino; **90** sopra [*sopra su rasura*] un rialzo di terra in campo aperto [*aperto*] a- *sopr. su p-*; **91** collezione *ins. in interlinea su >raccolta<*; **92** *ins. richiamo a margine, sopr. a una scritta a matita ormai illeggibile*; **93** assaissimo a quella >di lui< maniera; **98** piccolo sasso colla schiena *ins. in interlinea su >rialzo di terra, col dorso<*; **99** il paese che qui [*qui ins. in interlinea*] dobbiamo; **100** morto di codesto [*codesto su rasura*] male, si riteneva prote[gge]sse [*protesse*] -sse- *sopr.*] nel cielo; **101** Era già ... Vergine *su rasura*; **102** All'abolizione della chiesa il Governo, che improvido [*improvido*] -vido *su rasura*] non aveva ancora volto un pensiero alla conservazione di cosa tanto importante alla nostra gloria, [*alla conservazione ... gloria ins. in interlinea*] vendeva quello stupendo dipinto probabilmente e venne [*e venne ins. in interlinea*] acquistato dal nobile Girolamo Melzo, eccellente estimatore >delle arti< e raccoglitore di così dette arti patrie [*di così ... patrie ins. in interlinea su >di simili patrie glorie<*]; e questo; **104** un [*un ins. in interlinea*] 1/3; **107** ed amalato [*ed amalato ins. in interlinea*], seduto ... come fido compagno [*fido co- su rasura*], in uno stupendo paese; **108** stupendamente variata e [*variata e ins. in interlinea*] pittorica >varia< che, sebbene avviluppato nelle [*nelle su rasura*] vesti; **110** Poco inferiori *sopr.*; **111** Quelli che erano nei [*Quelli ... nei su rasura*] lati ... delle due [*due ins. in interlinea*] ante, i S^{ti}. Giovanni Batista, in età virile, [*in età virile, ins. in interlinea*] e Giovanni; **112** Queste [*Queste*] Q- *su rasura*] due ultime figure sono come richiedeva [*richiedeva*] richiede- *ins. in interlinea su >usa<*] il soggetto; **113** posto >che pure non differisce dall'Albuzzio< daremo qui le differenze che sono al [*che sono al su rasura*] confronto di quella stessa veduta dall'Albuzzio [*Albuzzio ins. in interlinea su >lui<*] in S^t. Rocco [*di quella ... Rocco su rasura*]; **114** Un S^t. Pietro e S^t. Paolo che erano nell' interno a luogo dei due diversi S^{ti}. Giovanni, che probabilmente erano di fuori, [*che erano ... fuori, ins. in interlinea su >coloriti nelle portelle<*; >coloriti nelle portelle< *su rasura*] non si vedono più; egualmente [*egualmente*] egualm- *sopr.*] non vi si vedono i due S^{ti}. a cavallo Martino e Giorgio che erano già [*già sopr.*] sulle portelle, e fra quali il Lomazzo del cui disegno anche solo [*del ... solo ins. in interlinea; solo sopr.*] tanto lodava l'espressione; **115** Finalmente diremo [*diremo ins. in interlinea*] di un lavoro a fresco di certa estensione, finora non giudicato ne +...mente+ [*di certa ... +...mente+ ins. in interlinea su >esteso da quel tempo fino ai nostri giorni sconosciuto*] conosciuto; **116** volte >...<; **118** il portico a pergolato [*pergolato*] -go- *sopr.*] e verdura ... ad ornamenti e >tra le finestre sono< [*>tra le finestre sono< ins. in interlinea*] figure ... originariamente sono tra una finestra e l'altra, che [*sono ... altra, che ins. in interlinea su >Rappresentano sono diverse figure grandi più del naturale che<*] rappresentano; **120** >Stanno tutte a< Bellissima specialmente è la figura che, stando presso l>a< >porta< andito [*andito sopr.*] della porta; **122** Galleria] -ll- *sopr.*; **123** *senza rimando in testo ma si riferisce a 115*; **128** In Brescia nella Galleria civica si tiene [*civica si tiene su rasura*]; **131** Forse la trasse dal De Pagave che la [*Forse ... la ins. in interlinea su >Il De Pagave forse gliela +...+<*; >...< *su rasura*] accennava pure [*pure ins. in interlinea*] in alcune ... dove fosse la sua sepoltura dando solo insignificante principio di una >una< iscrizione che egli a lui attribuisce [*solo ... attribuisce ins. in interlinea su >il principio di una iscrizione a lui attribuita e non la fine<*]; **132** etc. *reso con segno grafico*.

IVb. Due fogli protocollo composti da quattro facciate. Nel primo le facciate non sono più unite e solo la quarta è numerata con il 4 (corrispondente a 2v nella trascrizione). Il secondo, invece, è contrassegnato dai numeri 5 e 8, posti rispettivamente sulla prima e sulla quarta facciata (3r e 4v della trascrizione). Si segnala che in 2v, riga 29 della trascrizione, con un'operazione forse arbitraria, ma tesa a favorire una migliore comprensione e scorrevolezza del testo, si è deciso di mantenere nel testo anche una parte di frase obliterata da Calvi. L'intervento di Calvi è riportato in apparato. Infine in 3r, all'altezza della riga 34 il foglio ha subito un guasto – uno strappo – che si traduce in una lacuna nel testo.

IVb.1 primi [p- *sopr. su* P-] pittori [pittori] pittore *ms*]; **2** pure non una [non una *su rasura*] >volta< ma diverse volte; **4** circa [-rc- *sopr. su* -p-] quel tempo abbiamo [abbiamo) -bb- *sopr.*]; **5** al tempo di Galeazzo M^a. Sforza *ins. in interlinea*; **6** secolo 15. [15.) 14. *ms*] un Antonio ... attinente al [al) -l *su rasura*] Governo; **11** Dulcebonus ingeniarius et sculptor [sculptor) scuptor *ms*]; **12** in Milano una copia [una copia di uno *ms*] che deve essere necessariamente di uno [di uno *sopr. su* della co-] de' suoi primi; **13** nella sacristia di S^t. Giovanni rappresentante la Decollazione [nella ... la Decolla- *su rasura*] ... dal Lomazzo, dal Torre e da [dal Lomazzo ... e da *a matita, molto sbiadito*]; **14** Benché [Ben- *sopr.*]; **15** altra scuola anzi [anzi *sopr.*] che; **17** mostrino [-no *sopr.*] quale de' maestri [maestri) -ae- *sopr.*] insegnassero questa maniera prima del suo tempo, che non poteva essere lo Zenale, già in Brescia, né il Fossano, assai diverso di maniera, né Bramante da Urbino [prima ... Urbino *ins. richiamo a margine*]; **18** atteggiamenti [-menti *sopr.*] quadrati ... e [che] conobbe pur l'altro [e conobbe pure l'altro *ins. in interlinea su* >che<], furono [furono *sopr.*] discepoli di Stefano Scoto (***) che, se il [il *ins. in interlinea*] Lomazzo ... figurativa, [anche se] per questa [questa *sopr.*] non credeva; **19** prima [-ima *sopr.*] assai della fine del secolo [secolo *sopr.*] si trovasse ... perché poco dopo [poco dopo *ins. in interlinea*] quando nel 1503 salì al soglio pontificale [pontificale) ponticale *ms*] il card^e. Giulio II [II) II^o *ms*] ... era già in Roma [in Roma *ins. in interlinea*] conosciuto; **21** Valentino [Va- *sopr.*] Borgia che era un tempo in Roma [era un tempo in Roma *ins. in interlinea*] che [che *sopr. su* Esso] per la giovinezza che mostra [che mostra *ins. in interlinea*] e per l'improbabilità [improbabilità) -ba- *sopr. su* -bb-) che gli [che gli *sopr.*] fosse fatto allora; **22** come di [di *su rasura*] maniera ... sopra un'altra più grande [più grande *sopr.*]; il fondo sarebbe quello del [del *su rasura*] genere solito [solito) -to *sopr.*] a darsi ... Raffaello colle sue +...+ [colle sue +...+ *ins. in interlinea*]; però noi ... lo supponessimo [lo supponessimo *sopr.*] eseguito ... Alessandro VI [Alessandro VI) -dro IV *ins. in interlinea*]; **25**] *a matita*; **26** dell'abitazione [dell') del' *ms*] nel castello d'Ostia; e ben tosto si incominciava le [e ben ... le *ins. in interlinea su* >fatte le cose opportune per le<] dipinture incaricandone Baldassare Peruzzi [Baldassarre P- *sopr.*] ... nell'arte, avendo d'appoggiarsi [avendo d' *ins. in interlinea*] validamente; **27** assalto [-o *sopr. su* -i] di città e difesa fatta [fatta) -a *sopr. su* -i] con macchine; **28** diceva che allora facesse delle sue migliori per l'ajuto appunto di Cesare da Milano *ins. in interlinea su* >lodava specialmente pel concorso di Cesare da Sesto<; **29** mal condotte da >ristauri, e< ritocchi ed attualmente non credo che [che *sopr.*] più se ne [ne *ins. in interlinea*] vedano nemmeno gli avanzi da' quali si sarebbe potuto conoscere lo stato della pittura a Roma prima di Raffaello [potuto ... Raffaello *ins. richiamo a margine, cancellato*]; **30-31**] *ins. richiamo a margine su* >Era circa quel tempo invitato [invitato *ins. in interlinea su* >chiamato<) a Roma Raffaello Urbinate e, dopo le prime prove, incaricato ormai dell'opera tutta del Vaticano, doveva chiamare pittori in [pittori in *ins. in interlinea*] ajuto d'ogni parte, non che valersi di quelli che egli aveva presenti in Roma, >de' quali< diversi de' quali specialmente gli abbisognavano [gli abbisognavano *ins. in interlinea su* >si valse<] nella loggia dove rappresentava la Storia di Mosè, del Vecchio Testamento e cominciava quello del nuovo colla nasci- nascita del Redentore. Era troppo naturale che chiamasse in ajuto anche Cesare; il Vasari afferma che da diversi fosse in quell'opera ajutato.<; **30** Leonardo >ma la +... vinuta+ in Roma egli ...< a questo tempo e Raffaello ... Giulio II >che< che faceva dipingere ... Gatta, il >Sodoma< Bazzi ... e pare >che< come ... farne [farne *ins. in interlinea su* >appigliarsi a<] questo; **31** Pontefice >Ra-<, veniva ... prime opere [ebbe] >...< la maggior parte [>...< la maggior parte *ins. in interlinea su* >s'ebbe< tutto] del [del *sopr. su* il] Vaticano; **32** più [più *quasi del tutto abraso*] che della scuola di Raffaello avere qualche cosa della scuola lombarda [avere ... lombarda *ins. in interlinea, a matita, molto*

sbiadito]; **33-34**] *sopr. a scritta a matita di cui ormai si leggono solo alcune parole*; **34** stabilire [-l- *sopr. su -t-*] a un breve periodo della vita quei fatti certi che a buona parte di [quei ... parte di *su rasura*] essa ... e dimorando [dimorando *sopr.*] in Roma ... diceva [di-*sopr.*] quest'opera [...] -do; e su questo faceva +...+ [e su questo faceva +...+ *ins. in interlinea*] ma; **39** pareva esser [esser *sopr.*] vera; **40** come quella *su rasura*; **41** della [della *sopr. su p...*] pestilenza; **42-43**] *attraversati da una riga verticale*; **42** all'arte di coltivare i bachi da seta colla introduzione [bachi da seta colla introduzione *ins. in interlinea*] *su rasura*; **44** alla [alla *sopr.*] copia qui sopra citata, che allora era del cardinal Monti [allora ... cardinal M- *su rasura*], ne era in mano; **45** Al [Al *sopr. su Col*] Vasari ... pittore, come a qualche altro di cui si dirà [come ... dirà *ins. in interlinea*], e di Bernazzano [Bernazzano *sopr. su* Cesare da Sesto] opere d'un effetto portentoso [e di Bernazzano ... portentoso *su rasura*]; **46** Raccontasi [-si *ins. in interlinea*] adunque che [adunque che *su rasura*] ... passavano nell'orto [orto *sopr.*] vicino; **48-49**] *a matita, scarsamente leggibile*; **50**] *a matita*; **51**] *ins. richiamo a margine*; forse per meglio >...< asciugare; **52**] *attraversato da una riga verticale*; Meraviglia [Meravi- *su rasura*] che; **53** Cesare [Ce- *sopr.*] da Sesto ... Lomazzo che ne avesse [ne ave- *su rasura*] egli stesso; **54** Nell'istituto [Nell') N- *sopr. su P-*] che i[l] nostro ... sul>la< piazzale ... dipingeva una pala colla [una pala col- *su rasura*] B. Vergine; **58** il paese. Dopo la peste del 1514 i Milanesi liberati [Dopo ... liberati *a matita*].

IVc. Foglio protocollo composto da quattro facciate, di cui è numerata solo la quarta (4, corrispondente a 2v nella trascrizione). In 1r-v il foglio ha subito più guasti – due ritagli – che si traducono in più lacune nel testo.

IVc.1 successivo, >sali< pel suo merito è da annoverarsi >fra coloro< [è da ... >coloro< *ins. in interlinea su* >tanto alto da ritenersi uno di<; >da ritenersi uno di< *su rasura*] coloro [coloro *su rasura*] che in Italia resero [r- *su rasura*]; **2** non poté a meno >di Cesare da Sesto< far menzione di Cesare da Sesto >quasi<, non una volta ma, quasi mai ne avesse detto a sufficienza, diverse volte cita lui e le sue opere [>di Cesare< ... opere *ins. in interlinea su* >di parlarne fece di questo menzione non una ma più volte, sembrandogli di non averne mai sufficientemente detto di Cesare da Sesto<]; **3-4** de' quali alcun >fu della stessa famiglia di< probabilmente >od attinente< +come+ >arti< di artisti essi medesimi o fu d'una stessa famiglia, od attinente per parentela. Un *ins. in interlinea su* >e probabilmente alcuni di una stessa famiglia colla sua. Un Dionigi<; **4** Dionigi [Dionigi *ins. a margine*] esercitò l'orificeria ed fu scelto [fu scelto *sopr.*] da Galeazzo; **5** Verso [Verso *su rasura*] la fine ... un [un *sopr. su era*] Antonio da Sesto era ingegnere quanto a dire architetto [quanto a dire architetto *ins. in interlinea*] ducale ed al principio del seguente erano [erano *ms*] alla Certosa presso Pavia furono >...< [furono >...< *ins. in interlinea su* >come<] scultori ... Stefano specialmente [specialmente *ins. in interlinea su* >assai<] distinto e del quale daremo [del quale daremo *sopr.*] qui in seguito [qui in seguito *ins. in interlinea sui* >notizie specialmente<] le notizie; **6** indirizzasse] indiri- *sopr.*; né ci fu dato d' [ci fu dato d' *ins. in interlinea*] incontrare [-rare *sopr.*] in verun [-ru- *su rasura*] documento; **7** né scritto *ins. in interlinea, a matita*; **8** volendo *ins. in interlinea*; **9** In Milano esiste un quadro [-ono due -i *ins. in interlinea, a matita*] nella sacristia di S^t. Gio alle Casarotte, che è asserito copiato da [che è asserito copiato da (copiato da *ins. in interlinea su* >da ...<) *ins. in interlinea*] Cesare da Sesto >che deve pure< da un autore incognito; questo [>che deve< ... questo *ins. in interlinea su* >ma è copia, ne deve conservare<] in complesso deve, nelle >...< [deve, nelle >...< *ins. in interlinea su* >le<] forme e nei [e nei *ins. in interlinea su* >ed i<] colori, conservare pur molto dell' [conservare pur molto dell' *ins. in interlinea*] originale [-e *sopr. su -i*]; **10** l'autore prima di esso [prima di esso *ins. in interlinea*] non aveva ... consimili, né di appartenere +pure+ alla scuola di Leonardo [né ... Leonardo *ins. in interlinea su* >e che non ostante non era +uno+ dei discepoli di Leonardo<]; **11**] *il periodo è quasi completamente lacunoso a causa di un guasto alla porzione del foglio, quasi sicuramente ritagliata*; e forse più d' *ins. in interlinea*; **12**] *il periodo è quasi completamente lacunoso a causa di un guasto alla porzione del foglio, quasi sicuramente ritagliata*; guardando intorno [guardando intorno *su rasura*] a pittori suoi coetanei di cui sappiasi [s- *sopr.*] il maestro e per conoscere con [con *sopr. su chi*] chi

egli ... per certo colorito [colorito *su rasura*] risoluto e intero, per la diffusione troppo [troppo *ins. in interlinea*] eguale ... mosse +dure+ e quadrate e smodate, qualche poco talvolta [+dure+ ... talvolta *ins. in interlinea su* >strane, non simpatiche ed al quanto smodate, non poco<] s'avvicinava a Gaudenzio ... +dire+ [+dire+ *ins. in interlinea*]; **13 e 15** le note sono completamente lacunosa a causa di un guasto alla porzione del foglio, quasi sicuramente ritagliata; **16** manca in testo il rimando alla nota, ma **10-11**; **17** *ins. richiamo a margine su porzione di foglio lacunosa di cui si legge solo dipinger [...]* loda fra prin[...] -me altri che [-me altri che *ins. in interlinea su* >solo fare<] buon[...] >-gure< di Lui[no ...]; lodato solo pei >rabeschi< grotteschi; **18** parte del periodo è lacunoso a causa di un guasto alla porzione del foglio, quasi sicuramente ritagliata; ove già cominciavano a recarsi i giovani ché era in Lombardia arrivata colle opere la fama del Perugino e qualche altro *ins. in interlinea su* >e, studiando sulle maniere allora più belle che s'introducevano, si andasse migliorando<; **19** quando [quando *ins. in interlinea*] salito il cardinal della Rovere sul [salito ... sul *su rasura*] soglio ... Peruzzi, incaricato [incaricato *su rasura*] di dipingere ... Ostia ed [ed *ins. in interlinea*] invitava [in- *su rasura*] Cesare ... e che per lui [e che per lui *ins. in interlinea su* >perché<] in essa; **21** È un ritratto in casa [È ... in casa *su rasura*] del conte Carlo di Castelbarco in Milano [in Milano *ins. in interlinea*] che rappresenta ... assai giovine [assai giovine *ins. in interlinea*] e pel ... Giulio II [Giulio II *ins. in interlinea su* Leon X°] deve essere stato fatto nei primi >tempi di Giulio II, e certo< d'allora [nei ... allora *ins. in interlinea su* >e non dopo che ben di poco quel tempo<]; **22** come sono in Lombardia *ins. in interlinea*; **23** colore, come [come) c- *sopr. su p-*] pel paese, >quasi< anche Rafaello; nel qual caso ... Leonardo *ins. richiamo a margine*; **24** scorso *sopr.*; parente] p- *sopr. su P-*; **27** Si ha [ha *ins. in interlinea su* >sa<] dal Taja ... di lui [di lui *su rasura*] presente; **29** a matita; manca in testo il rimando alla nota, ma **21**; **30** manca in testo il rimando alla nota, ma **27**; non >certo< indubbia; **31** amicizia, >oppure< coi pennelli; **32** espressiva della [della *su rasura*] stima ... ma [ma *su rasura*] che noi possiamo rifiutare [rifiutare *ins. in interlinea*] di accettare ... dell'invidia [invidia *sopr. su amicizia*] colle [colle *sopr.*] quali ... sentire quei [quei *su rasura*] nobili e gentili sentimenti [sentimenti *ins. in interlinea*]; **33** che un dipinto *ins. in interlinea*; **35** a matita; al breve rimando, sempre a matita, seguono altri appunti a margine sul soggiorno e le opere romane dell'artista, illeggibili; **37** né un [un *sopr.*] amatore intelligente che [un ... che *ins. in interlinea*] recentemente; **38** le opere *su rasura*.

IVd. Foglio protocollo composto da quattro facciate, numerate dalla seconda alla quarta (2 e per due volte 4, evidente errore di Calvi, corrispondenti a 1v-2v nella trascrizione). In 1r-v il foglio ha subito un guasto – un ritaglio – allegato al protocollo.

IVd.1 pittori del mondo >stati fino< dal risorgimento dell'arte [>stati< ... arte *ins. in interlinea*] >d<al suo tempo, e per certo ... decimo sesto [sesto *ins. in interlinea su* >quinto<] illustrarono; **2** professori di arte di questa città +....+ [di questa [questa *ins. in interlinea su* >questa<] città >dell'alta< +....+ *ins. in interlinea su* >della questa parte d'Italia<], quando >fatto< in essa dimorò [dimorò *ins. in interlinea su* >vi stette<] e delle >loro< opere de' suoi pittori [de' suoi pittori *ins. in interlinea su* >ne<] conobbe il merito, de' migliori ed in ispecie [de' migliori ed in ispecie *ins. in interlinea su* >de' suoi artefici migliori, fra' quali] di Cesare da Sesto, qua e là dove gli [gli *su rasura*] venne concesso, fece di lui [di lui *ins. in interlinea*] più volte menzione >di lui<, come scrivendo [scrivendo *ins. in interlinea su* >dove scrisse<] di Baldassare ... abbastanza >di lui<, e procurando; **4** il periodo è parzialmente lacunoso a causa di un guasto alla porzione del foglio; Noi difatti non solo [difatti non solo *ins. in interlinea*] incontrammo ... appartenere [ap- *su rasura*] ... per tenere[e] ... >quale di questi si fosse<; **5** *su porzione ritagliata del foglio e allegata*; orificeria (4) >arte che allora in Firenze come in Milano fioriva, e divideva< che allora in Milano come in Firenze [che allora ... Firenze *ins. in interlinea*] colla scultura e la pittura la cognizione [cognizione *sopr.*] del disegno; **6** era di quel casato [di quel casato *ins. in interlinea*] un ingegnere ... di questo casato [casato *sopr.*] di nome; **7** presso Pavia [Pavia *sopr.*] ed assai valente [ed assai valente *su rasura*]; **8** Ma alla famiglia [alla famiglia *ins. in interlinea*] di nessun di +essi+ si conosce che appartenesse [+essi+ ... appartenesse *ins. in interlinea*]; **9** per>ché< la ragione che] la ragione che *ins. in interlinea*; **10** Ma tale [tale *su*

rasura] avvicinamento ... matura egli prendeva [egli prendeva *ins. in interlinea su* >prese<] a farne; **11** maniera [ma- *su rasura*] di Cesare ... facilmente se [se *ins. in interlinea su* >apparirebbe qualora<] fosse stato ... Leonardo si rilevarebbe [si rilevarebbe *ins. in interlinea su* >assai<] ancora se esso [esso *ins. in interlinea su* >la sua origine sia stato<] abbia [e si può ... abbia *su rasura*] avuta l'origine [l'origine *ins. in interlinea su* >ed<] da Leonardo; **19** voluto *su rasura*; conservino il [il *ins. in interlinea su* >ed<] decoro e l' [e l' *ins. in interlinea su* >ed<] attitudine ... colori colla [colla *su rasura*] armonia ... distribuita e [e *su rasura*] riservata ... come in una copia sarà avvenuto [sarà avvenuto *ins. in interlinea su* >avrebbe<] [avrebbe *ins. in interlinea su* >avrebbe<] dovuto<] al pari che nell'originale >vedersi<; **21** *ins. richiamo a margine su* >Che +e no+ [+e no+ *ins. in interlinea su* >serbasse<] Cesare da Sesto avesse appresa [avesse appresa *ins. in interlinea su* >di<] una maniera da quella >di< Leonardo al tutto differente, noi lo vediamo anche successivamente nel dipinto de' Magi che faceva in Messina, fatto varii anni dopo di esser stato a Roma [noi lo vediamo ... Roma *ins. in interlinea su* >specialmente nel moto delle figure, lo vediamo ancora dopo il suo ritorno dalla Sicilia a Roma<] dove >come< presto egli andava [egli andava *ins. in interlinea su* >andasse, qui sotto vedremo<], nel grande quadro fatto per Messina, che nella galleria di Napoli tuttora si conserva, rappresentante l'Adorazione de' Magi<; **22-23** *ins. richiamo a margine su* >Erano allora molti dipintori [dipintori *ins. in interlinea su* >allora< non s'occupa>ndosi< la Storia, lasciava ai posteri la cura di cercarne le notizie, in parte od in tutto mancanti, e noi trovammo memorie >... ne' registri< nelli archivj. Noi abbiamo testè ritrovato che erano oltre allo Zenale +e a+ [e noi ... +e a+ *ins. in interlinea su* >Erano oltre lo Zenale<] il Butinone da Triviglio, di Treviglio [Treviglio *ins. in interlinea su* >detto luogo<], un Giovanni che +operava un p...+ per la Cattedrale, un Zanetto Bugatti, un Gottardo Scotto, e Bernardino, e Stefano piccoli figli [piccoli figli *ins. in interlinea su* >discendenti, nella scola de' quali ultimi sembra, secondo il Lomazzo, che si perfezionassero Gaudenzio Ferrari, e secondo altri anche Bernardino Luino. Ora in [in *ins. in interlinea su* >questa medesima scuola noi siamo [noi siamo *su rasura*] d'opinione avesse [avesse *su rasura*] la sua prima istruzione e facesse alcuna pratica Cesare da [da *ins. in interlinea su* >Sesto [Sesto) -sto *su rasura*]; **22** Fiorivano] F- *sopr. su* T-; numero >di< nei libri ... Gio Angelo >Serg< Seregno, il quale vi dipinse le ante di un >...< organo ... alla scuola di uno [di uno di uno) *ms*] de' quali poi fu Gaudenzio ... arte >fosse incam< da +lontano+ Cesare da Sesto; **23** >Di< Per quanto; **24** In Lombardia, alquanto [alquanto *ins. in interlinea su* >però<] prima >della venuta di< che vi fosse conosciuto Leonardo [>della< ... Leonardo *ins. in interlinea su* >del cadere di quel secolo<] doveva essersi diffusa la fama ... due dipinti [dipinti *su rasura*] mandati ... fortemente lo invogliasse [lo in- *su rasura*]; **26** opere si avvicinava] opere si avvici- *su rasura*; piccole cose, addottandone [addottandone *ins. in interlinea sui* >ingrandendone<] la maniera come già aveva >veduta< fatto dalli Bernardino e Stefano Scotto >e dal Fossano detto il Borgognone<; **27** un ritratto >che [che *sopr. su* di] parrebbe< di Valentino Borgia; **28** assai giovane ma rifle[te]ndo [ma rifle[te]ndo *ins. in interlinea su* >guardando<] all'età del Borgia, Raffaello non poteva [Raffaello non poteva *su rasura*] avere >non< più di dodici ... del Perugino imitatore, e con pennello già alquanto di lui più largo [e con ... largo *ins. in interlinea su* >quel ritratto è di un collega di scuola di Raffaello per ragione di età e di +patria+<]; **30** Giulio II [II *ins. in interlinea su* >secondo], una delle ... ed incaricato>ne< di ciò [di ciò *ins. in interlinea su* >alquanto<] Baldass[ar]e Peruzzi ... da maestri ancora [ancora *ins. in interlinea su* >mediocri, e sentiva il bisogno di avere in quella non facile [non facile *ins. in interlinea su* >impresa [impresa *sopr.*] un valido ajuto; **33** luogo col >sceltosi< collega che s'aveva scelto [che s'aveva scelto *ins. in interlinea su* >e considerate ... egli dipinse di chiaroscuro [egli dipinse di ch- *su rasura*], nel modo che dipoi [fu] solito fare [solito fare *ins. in interlinea su* >+fu usato da+<] Polidoro; **37** varie sorta d'arme [d'arme *su rasura*], e di molti.

IVe. Foglio protocollo composto da quattro facciate, numerate da 5 a 8 (corrispondenti a 1r-2v nella trascrizione).

IVe.1 vedendo resa [resa) r- *sopr. su* p-] quasi ... conoscente d'architettura [architettura) - hitte- *sopr.*], come; **2** appoggio di uno che fatto avesse [che fatto avesse *ins. in interlinea su*

>... di<] studii ... dell'opera del suo ajuto [del suo ajuto *ins. in interlinea su* >sua<], che egli; **3** e nella stanza fecesi [stanza fecesi *sopr.*] alcune pitture >che il Vasari diche che riuscissero assai bene<, in chiaroscuro ... che il Vasari dice riuscissero assai bene [il Vasari ... bene *ins. in interlinea su* >Erano queste<]; **4** In [In] I- *sopr. su* i-] una stanza ... romani ed eravi rappresentata [eravi rappresentata *ins. in interlinea*] una rocca >era rappresentata< alle cui mura ... tentava, >tentava< sotto; **6** specie [specie] -c- *sopr. su* -z-] d'armi ... conosciute >restanti<per gli studi fattine; **7** Poco dopo il cardinal della Rovere [della Rovere *sopr.*] veniva [veniva *ins. in interlinea, a matita*] assunto ... Raffaello d'Urbino [Urbino *sopr.*] erane stato assai contento [contento *ins. in interlinea su* >soddisfatto<], e richiesto ... la scelta [scelta *ins. in interlinea su* >+vista+<] de' quali; **9** primi le descrissero [descrissero *sopr.*], dicono che >tutti< di queste tutti; **13** nondimeno >in quanto all'arte< quando; **14** +...+ [+...+ *sopr.*] che [che *ins. in interlinea, a matita*] non ... ne avesse eseguite in Roma [in Roma *ins. in interlinea*] di propria invenzione >...<; **15** frequente se ne [se ne *ins. in interlinea su* >non<] incontra; **16** Una, per dirne [per dirne *ins. in interlinea*], ne vedemmo nel museo Campana nel 1863. [1863. *ins. in interlinea*] in Parigi [in Parigi *ins. in interlinea*] acquistato ... Napoleone III [Napoleone III *ins. in interlinea, su rasura*], museo che non molte opere incerte >incerte< di tempo e di autori; **17** Era [Era *sopr.*] fra [fra *ins. in interlinea*] queste ... avevasi fatto mordere [fatto mordere *ins. in interlinea su* >morsicato<] il seno, e già pare [pare *ins. in interlinea*] sentire; **18** di Cesare Sesti [Sesti *ins. in interlinea*] noi ... museo nuovo, che ora [ora *ins. in interlinea*] da quello ... discosto contenente [contenente *ins. in interlinea su* >...<] altre cose dell'arte antica e ragguardevoli, continuamente [-ardevoli cont- *su rasura*] collocate; **19** Cesare da Sesto era [era *ins. in interlinea, a matita*] molto favorevolmente stimato [stimato *ins. in interlinea*] in quella città; **21** Due dipinti sono di Cesare [di Cesare *ins. in interlinea*] nella Galleria; **22** +e se era+ *su rasura*; **23** notevolissimo] note- *sopr.*; **24** composizione] composi- *sopr.*; **25** per tutto i più [più *ins. in interlinea*] vaghi colori; **26** Antonio [Antonio] A- *sopr.*] Maria ... governatore [governatore *su rasura*] d'Alessandria ... esso lo >suo< sonetto; **27** ammirammo] -m- *ins. in interlinea*; **28** stessa provenienza [provenienza] p- *sopr.*] ed autore ... ginocchia l'infante Gesù [l'infante Gesù *ins. in interlinea su* >il Bambino e S^t. Giorgio<] quasi; **29** altro dipinto [dipinto *su rasura*] si ha ... in un monastero [in un monastero *sopr.*] di monache; **31** che in esso [in esso *ins. in interlinea*] si credeva; **32** Il [Il *sopr. su* Un] dipinto; **33** *senza richiamo in testo ma si riferisce a 15*; **35** Se Cesare facesse altre opere in Sicilia, se tornasse a farne più [a farne più *ins. in interlinea*] in Roma ... tornasse [tornasse] tor- *su rasura*] in patria; **36** quello Sforza [Sforza *su rasura*] signore; **37** forse ivi [ivi *ins. in interlinea*] non rimaneva a lungo [a lungo *ins. in interlinea*]; **38-39** *ins. in interlinea*.

IVf. Foglio protocollo composto solo da due facciate, contrassegnate dai numeri 5 e 6 (corrispondenti a 1r-v nella trascrizione).

IVf.1-5] *ins. richiamo a margine su* >Anzi il Lomazzo racconta che Raffaello, conosciutone il merito artistico e il suo carattere personale, gli fosse diventato amico, >e confidente si che un giorno< così che lo distingueva fra i tanti artefici da' quali era circondato, e sopra di essi confidente suo, si che un giorno scherzando gli domandava come mai accadesse che, mentre erano fra loro in tanta amicizia, mentre coi pennelli si facevano tanta guerra.<; **2** con quale fondamento >indicava<, parlando ... dove, meno che le prime >volte, le< faceva dipingere ... le storie [le storie *ins. in interlinea*] del principio del>l< +nuovo+ Testamento [Testamento] fondamento *ms*]; **3** queste +quattro+ [+quattro+ *ins. in interlinea*]; **6** la posizione >la< fra loro; **7** essere altre [altre *sopr.*] opere; **8** Assai bella *sopr.*; **10** questa tavola [tavola *ins. in interlinea*] una Sacra Famiglia ... alla destra [destra] de- *sopr.*] di lei; **15** tre *sopr. su* due; **17** Grotteschi [G- *sopr. su* g-] che citiamo ... fosse anzi in un convento di monache [fosse ... monache *ins. in interlinea*]; **20** noi [noi *sopr.*] vedemmo; **23** Un altro [Un a- *sopr.*] dipinto di Cesare trovammo [trovammo] -mo *sopr.*] nello stesso.

IVg. Foglio protocollo composto solo da due facciate, contrassegnate dai numeri 7 e 8 (corrispondenti a 1r-v nella trascrizione). Nel margine alto del foglio è presente un guasto – strappo – che non compromette la lettura del testo.

IVg.2 nella parte bassa da quanto esiste ancora [esiste ancora *su rasura*] si conferma ciò che [ciò che *su rasura*] dice il Bossi ... una mano e parte [parte *ins. in interlinea*] di un'altra; la parte migliore, che viene formata dal [che viene formata dal *su rasura*] Cristo ... circondano con questa [con questa *su rasura*], nella quale; **3** Bensì quella [Bensì quella *sopr. a scritta a matita*] fatta con pennello meno delicato [meno delicato *su rasura*] potrebbe essere stata eseguita da Marco, e da pennello meno nobile, associatosi da Cesare nell'opera, nella quale, rimasto ultimo, rimase il nome d'autore, +e libero+ a supporlo malamente [stata eseguita ... malamente *su rasura*]; **5** Cristo] Cr- *sopr.*; **7** Il concetto per sé stesso è una magnifica [per ... ma- *su rasura*] creazione ... ed angeli più belli non vidimo, fuori >che< che nella cupola presso Saronno [ed angeli ... Sa- *su rasura*] di Gaudenzio; **8** Non tralascieremo qui [qui *su rasura*] di accennare figure intrecciate [intrecciate] in- *su rasura*] ed in medaglie che [-trecciate ed in medaglie che *ins. in interlinea*] ricco [ricco *su rasura*] fregia all'intorno >doppiamente< le pareti della grande tela, lavoro [lavoro] la-*sopr.*] di quello stesso tempo; **9** notizie e dell'opera [e dell'opera *ins. in interlinea*] di Cesare Sesto, volendo >queste< annoverarle ... con certo [con certo] con con certo *ms*] ordine cronologico ... che sia sopraggiunto [sopraggiunto *sopr. su* sopreso] dalla notte, più buja per nubi [nubi *sopr.*], che non lasci; **10** Raffaello [-llo *sopr.*] e di Michelangelo ... sempre >le< prima [-a *sopr. su -e*] [di] presentarle; **11** soggetti +...+ e da [+...+ e da *su rasura*] cui ... variandole e migliorandole [migliorandole *su rasura*] sempre; **14** Abbiamo veduto come fra le prime [fra le p- *su rasura*] sue opere fosse un quadro d'un Erodiade dalli conti Archinti regalato al cardinale [dalli ... cardinale *su rasura*] Mazzarrini, ed un Battesimo di Cristo di cui è copia nella sacristia [di cui ... sacrestia *su rasura*] di Giovanni alle case rotte, ora uno dell'ultimo soggetto [soggetto *obliterato da un guasto del foglio*] (***) di mano [di mano *su rasura*] di Cesare; **15** tomo] t- *sopr. su p-*; **16** a matita, scarsamente leggibile.

IVh. Foglio protocollo composto da quattro facciate, numerate da 9 a 12 (corrispondenti a 1r-2v nella trascrizione).

IVh.1 >mano capace< di quanto aveva di più bello; **2** locale, delle figure [-cale, delle fi- *su rasura*] migliori ... affresco si potevano facilmente [potevano facilmente] -no fa- *su rasura*] arrivare [arrivare] -ri- *su rasura*], come era il gruppo della Vergine [Vergine] Ver-*su rasura*]; **3** angeli d'attorno >e lontani< e i due ladroni; **4** a colorire l'altre [l' *ins. in interlinea*] parti, quindi impedito da malattia [da malattia *ins. in interlinea*] o da altro, lasciasse l'opera >d<a condurre ... fama d'esserne [d'esserne] d'es- *su rasura*] l'autore; **5** Fin qui va *ins. indicazione redazionale autografa a margine*; in mala condizione >nella parte superiore<, coperta; **6** fregio ornamentale con entro >a< certe [certe] -e *sopr. su -a*] >distanza fra loro< [>fra loro< *ins. in interlinea*] medagliette con >di< mezze figure [con >di< mezze figure *ins. in interlinea*] >te< di chiaroscuro, che potrebbero essere lavoro di Stefano da Scotto [Scotto *su rasura*], cui [cui *sopr. su* ned] il Lomazzo ... come lo fosse parimenti in quello [in quello *ins. in interlinea*] di figure; **7** grande pittore con ordine cronologico [con ordine cronologico *ins. in interlinea*], il che meno >qualche sola eccezione non< potremo >fare in seguito< per l'innanzi; **8** Diremo prima però diremo [Diremo prima però diremo *ms*] ciò che [prima però diremo ciò che *ins. in interlinea su* >bensì come<] afferma il il Lomazzo, che Cesare da Sesto in generale che [in generale che *ins. in interlinea su* >non lasciava<] mai non lasciava [non lasciava *ins. in interlinea*] uscir opera; **9** per la ragione che >Signore dell'arte ed< essendosi a quel tempo mostrati al mondo colla loro maniera tre grandi pittori, Leonardo, Raffaello e Michelangelo, [Leonardo, Raffaello e Michelangelo, *ins. richiamo a margine, a matita*] finora non pareggiati, >signore come era dell'arte ora si accostava più alla ora da< possedendo esso l'arte pienamente, s'accostava alla [>ora da< ... s'accostava alla *ins. in interlinea*] maniera dell'uno ora a quella dell' altro, ora sé stesso nelle sue cose migliori non lasciando [ora sé ... lasciando *ins. in interlinea su* >non lasciando<] di emularsi [emularsi] -si *sopr. su -e*] >sempre sé stesso<, il che faceva anche nell'esprimere [esprimere] -i- *sopr. su -e-*; -mere *ins. in interlinea su* >ssione<] del soggetto che spessissime volte >ripeteva< [ripeteva]; **11** quadro di tal argomento aveva [aveva *ins. in interlinea su* >aveva<] egli dipinto, che

possedeva lo stesso [lo stesso *ins. in interlinea*] G.P. Lomazzo che [che *ins. in interlinea su* >che possedeva egli medesimo<] vendeva all'imperatore Rodolfo (**), ed ora [ed ora *ins. in interlinea su* >che<] si conserva; **15** nell'anno 1584 [-5- *sopr.*] posseduto; **16** un altro quadro [quadro) q- *sopr. su d-*] >dipinto< [quadro >dipinto< *ins. in interlinea su* >soggetto<] egli eseguiva a fresco nella [nella) -a *sopr. su -e*] corte [corte *sopr. su case*] della Zecca; **17** un>a< S^t. Gio. Batta [S^t. Gio. Batta *ins. in interlinea*] colla testa; **18** Cristo >sotto< a figure [>sotto< a figure *ins. in interlinea*] di mezzana grandezza; **19** Noi non sorpassiamo [sorpassiamo) sor- *ins. in interlinea su* >oltre-<] questo celebre paesista, che [fu] spesse [spesse) -e *sopr. su -o*] volte a Cesare [volte a Cesare *ins. in interlinea su* >fu nell'opera a Cesare] nell'opera [nell'opera *ins. in interlinea*] compagno, senza alquanto >di lui< fermarci a [>di lui< fermarci a *ins. in interlinea su* >dilungarne per alquanto<] favellarne; **20** >Di lui specialmente< Il Vasari, ed il Lomazzo, quasi emulando di +lui+ specialmente [di +lui+ specialmente *ins. in interlinea*] gli scrittori ... quadro di Cesare da Sesto, con un'aria nella quale [da Sesto ... quale *ins. in interlinea su* >con delle erbe fra le quali<] [erano] alcuni uccelli che, avendolo esposto ad asciugare in un giardino [in un giardino *ins. in interlinea*], gli altri; **21** niuno >che sta< ne [>che sta< ne *ins. in interlinea*] mantenne; **22** A questi giudizi [A questi giudizio *ins. in interlinea su* >A siffatti giudizi fatti<] di [di] -i *sopr. su -a*] animali, e direi anche di zotici, non tanto sarebbe a meravigliarsi [sarebbe a meravigliarsi *ins. in interlinea su* >ci meravigliamo<] quanto all'importanza loro attribuita [all'importanza loro attribuita *ins. in interlinea su* >che da quegli abbiamo attribuita importanza<] [da] due scrittori che pur [pur *ins. in interlinea*] sapevano >al pari della penna< trattare il pennello; che dovevano pur [che dovevano pur *ins. in interlinea su* >essendo nel caso di ben<] conoscere con quali mezzi [mezzi *ins. in interlinea*] si ottengono tali illusioni; **23**] *ins. richiamo a margine*; convento *ins. in interlinea su* >chiostro<; **24** Leonardo da Vinci era stato ancora in Milano, +...+ la sua scuola avviata e per mano del Salaino [Leonardo ... Salaino *su rasura*] era venuta in luce la superba composizione fatta dal Vinci per Firenze di Maria [di Maria *su rasura*] Vergine; **25** È [È *ins. in interlinea su* >Sono diversi quadri<] nella nazionale Galleria di Brera >è un quadro< [>è un quadro< *ins. in interlinea su* >e fra questi<] un quadro di mezze figure di grandezza naturale, >che< rappresentante ... disegnato, ma d'un [d'un *ins. in interlinea su* >non tanto per<] colore non >pare< [non >pare< *ins. in interlinea su* >sp[1]endido<] come sapeva fare, non >sapremo se< per naturale abbassamento di colorito >o per< suo >proprio volere<; **26** Una replica di questo ne vidimo nella galleria Fech in Roma [Una replica ... Roma *ins. richiamo a margine*] di colore non tanto splendido, come >suo< egli sapeva fare, nel quale si vede Leonardo essere divenuto il [nel quale ... divenuto il *ins. in interlinea su* >ma per tendenza formata<] suo modello; **27** effetto ne è >un altro< di piccola dimensione ... in >ricco< abito purpureo; **30** Madonna col bambino con fra angioletti che scherzano con] *ms*; **33** Vedevisi una B^a. Vergine seduta] *su rasura*; **35** ne accenna>va< il Morigi; 39] *ins. richiamo a margine, a matita, molto sbiadito*; +...+ [+...+ *ins. in interlinea*] preside del Senato d'Italia ne [ne *ins. in interlinea*] possiede.

IVi. A un foglio protocollo composto da quattro facciate, di cui la prima, la seconda e la quarta numerate rispettivamente come 11, 12 e 14 (corrispondenti a 1r-v e 2v nella trascrizione) e in cui è presente un guasto – un piccolo strappo – che non compromette la lettura del testo, segue un ritaglio di foglio a protocollo composto da due facciate, di cui solo una scritta, non numerate (3r nella trascrizione).

IVi.1 >...< aveva già [già *ins. in interlinea*] un non so che di maniera lombarda] >...< aveva ... lombarda *ins. in interlinea su* >di maniera lombarda<; **2** riunivano, dove [dove *ins. in interlinea*] aveva ... Luino, nello [nello) -o *sopr. su -a*] >capp< altare; **3-7**] *ins. richiamo a margine*; **3** e >che< lo ripeteva; **5** Uno degli >...< scherani [che] lo avevano saettato >lo riguardava< stava; **9** con la la B. Vergine *ms*; **10** una piccola [piccola) -co-*sopr. su -lo-*] Madonna ... vivo, >e vero< e vero colorito; **11** rapp^f. la Vergine col Bambino *ins. in interlinea*; **12** una tavola di Cesare >giudicata< contenente; **14** i suoi dipinti >legato<, morendo; **15** Nella Galleria >Tosi di ...< civica >lascia< istituita; **17** Nella [Nella) N- *sopr. su n-*] regia Galleria; **18** nel palazzo detto ... più usi *ins. richiamo a margine*; **20** a volgersi >a que< a S^t. Rocco ... grazia celeste come >m...< stato da; **21**

Erano pitture >che< commemoratrici; **22** non sappiamo >la chiesetta< le pitture di S^t. Rocco >veni<, forse ... era l'ancona [l'ancona *ins. in interlinea su* >collocata nel<] pel maggiore altare; **24** duca di Lodi, >di lui< discendente; **25** magnificamente] m- *sopr.*; **26** Fra >questi< i dipinti >il< però; **32** dipinte] dipinto *ms*; **33** in due tavolette >gli< i SS. Apostoli ... indicati ambidue [ambidue *ins. in interlinea*] dal Lanzi, e l'ultimo anche dall'Albuzio >dopo< che lo ricorda; **34** a dire vero, sebbene [sebbene *ins. in interlinea su* >meno<] condotti per disegno e men +eseguiti+ per [men ... per *ins. in interlinea*] colore; **36** a quella [a quella) a qu- *sopr.*] famiglia; **39** La >buona< maniera; **41** non tutte le figure [le figure *ins. in interlinea*] siano di una mano ... specialmente nel disegno [disegno *ins. in interlinea*]; **42** D'un altro dipinto assai interessante rimaneci pure a parlare, ch  insieme cogli anni sempre [sempre] -m- *sopr. su* -p-] s'avanzasse nel merito, di che abbi  serbato a far parola perch  ne mostra con certa data la durata di sua vita [interessante ... vita *ins. in interlinea su* >bello che d  a vedere dove Cesare (d  ... Cesare *su rasura*) arrivasse insieme nel merito e negli anni<],   uno; **43** Questo [Questo *su rasura*] al presente si [si *su rasura*] vede in Roma in una sala del Vaticano in cui [del Vaticano in cui *ins. in interlinea su* >ove<] recentemente furono raccolti i capi d'opera di Raffaello, Tiziano e di >Michelangiolo< Coreggio; **44** la Beata Vergine, >e +dei+< detta Vergine della cintura; **45-46** fosse stato >ancora a quel tempo in quella di nuovo< allora in quella citt . Ci liberi dal cadere in simile errore +il ... cognizione+ che questo [>ancora< ... citt  *ins. in interlinea su* >ancora in Roma e vi avesse operato fra l'altro questa pittura, e donde era quasi per essere tratto< (essere tratto *ins. in interlinea su* >indurmi<) pure in questo errore >se non che avendo chiesto informazione in proposito (in proposito *ins. in interlinea*) di quest'opera ad un mio amico intelligente e scrittore d'arte, mi fece conoscere ch'egli aveva (ch'egli aveva *ins. in interlinea su* >aver rilevato<) come questo< dipinto era stato acquistato ... averlo comperato [comperato *ins. in interlinea su* >acquisto<] in una piccola Terra; **48** altra fonte sincrona [altra fonte sincrona *ins. in interlinea su* >la fonte<] della notizia.

IVI. Foglio protocollo composto da quattro facciate numerate da 13 a 16 (corrispondenti a 1r-2v nella trascrizione).

IVI.4 fanno [-no *ins. in interlinea*] menzione il Moriggia e dopo [il Moriggia e dopo *su rasura*] di lui l'Albuzio; **6** martire] m- *su rasura*; **7** colla schiena allo spettatore +tiene volta+ la faccia [+tiene volta+ la faccia *ins. in interlinea su* >sembrava fisso col volto] nel morente; **8** Meravigliosi vi erano [vi erano *su rasura*]; **10** Stava esso sul fianco della [della *su rasura*] chiesa parrocchiale ... appartenente alla [appartenente alla *su rasura*] famiglia ... di presente circondato [circondato) -n- *ins. in interlinea*] da una fossa; **11** Il fianco di quella chiesa avendosi [avendosi) aven- *su rasura*] dovuto [dovuto *ins. in interlinea*] per vetust  rifare ... che veduto pur [pur *ins. in interlinea*] non aveva ... che male se [se *sopr.*] ne poteva; **12** Verso il cadere [Verso il ca- *su rasura*] ... protettore contro gli [contro gli *su rasura*] attacchi; **13** Erano gi  [gi  *su rasura*] sotto un portichetto che le stava dinanzi stati dipinti >dipinti< quei santi (1) quando passato [passato *su rasura*] il primo ... dipinto votivo fosse [fosse) f- *sopr.*] ripetuto sul principale altare dal [dal *su rasura*] pennello di Cesare; **15** nuova cornice intagliata [intagliata *su rasura*] riccamente; **17** sta seduto [sta sedu- a matita, molto sbiadito] sopra di un masso in un paese stupendamente dipinto col piccolo cane suo fido compagno] *su rasura*; **19** sofferente *sopr. su* >di riposo<; **21** Alquanto inferiori di [Alquanto inferiori di *su rasura*] merito erano [erano *sopr.*] i piccoli quadri; **22** Ora a manca in [Ora manca in *su rasura*] alto ... il padre eterno fra le nubi [fra le nubi *ins. in interlinea*]; **23** Evangelista] -a *sopr. su* -i; **24** erano fortemente [-no forte-sbiadito a causa di un guasto del foglio] disegnate ... colorito meno [forte] [(forte) totalmente sbiadito a causa di un guasto del foglio]; **25** danno a divedere che la ancona fu [che la ancona fu *ins. in interlinea su* >essere<] variata dal suo [suo *sopr.*] stato; **26** Li vide >e descrisse< l'Albuzio nella chiesetta di S^t. Rocco e li descrisse; descrizione [descrizione *ins. in interlinea*] seguita; **27** [A]i Santi Pietro [i Santi Pietro *su rasura*] e Paolo ... sono subentrati il Padre eterno e il S^t. Gio Battista, forse d'altra mano [il Padre ... mano *ins. in interlinea su* >i S^t. Giovanni Battista, ed Evangelista], ed i primi non vi si vedono pi  ... Vaprio (***) >e ne< lodando; **28** deplorare, quando *su rasura*; **29** e di cui non fu ben

indicato [e ... indicato *ins. in interlinea su* >ed indicato<] il pittore a cui >non< appartenga [appartenga) -enga *sopr. su* -iene]; **30** Occupa [O- *sopr.*] questa ... architettato alla [architettato alla) -ato a- *su rasura*] maniera di Bramantino [Bramantino) -no *ins. in interlinea*] l'antico ... da un individuo [individuo *ins. in interlinea*] della antica famiglia Taverna ed ora di proprietà dei signori [dei signori *ins. in interlinea*] Ponti; **31** Questo è sotto i portici [sotto i portici *su rasura*], alle arcate, alle volte, alle pareti >sono< dipinto a quadratura ed a pergolati con putti qua e là [qua e là *ins. in interlinea*] intrecciati; **32** All'alto [All' *sopr.*] tutti gli spazi ... grandi, >al<quanto >d<il [il *sopr. su* -el] naturale; **33** e [e *su rasura*] formano [for- *sopr.*] una sola composizione; **34** Di [Di *ins. a margine*] quest'opera [q- *sopr. su* Q-] bene considerato lo stile, la maniera con cui sono >colorite< eseguite e il suo [suo *sopr. su* >loro<] colorito, siamo nelle ferma opinione, che questa sia stata diretta [stata diretta *ins. in interlinea su* >opera<] da [-a *sopr. su* -i] Cesare da Sesto, eseguita in [eseguita in *su rasura*] molte parti da Gio. [Gio. *ins. in interlinea*] Pietro Riccio; **37** largamente [largamente *ins. in interlinea*] ristaurare ... discepolo di >Pella< Pelagio; **39-44** *ins. richiamo a margine*; **40** non avendolo >incaricato< lasciato finire ... Pagani [Pagani *ins. in interlinea*] ... Arese >ora< già Chiostro delle monache [delle monache *ins. in interlinea su* >Agostino<] di S^t. Agostino ... Piemonte archit. [archit. *ins. in interlinea*] suo ornata; **41** a dimorare] a di- *sopr.*; **45** nelle [-e *sopr. su* -a] >alta Italia< quadriere; **46** In Torino nel [nel *su rasura*] palazzo Madama, alcuni anni >anni< sono, ora crediamo [crediamo *ins. in interlinea*] nel palazzo ... stringe al seno [- *su rasura*] il suo pargoletto e S^t. Giovannino e, >una volta< nella sala dove una volta [volta *ins. in interlinea*] sedevano i magistrati; **47** Nella galleria Lecchi [Lecchi) -ch- *su rasura*] in Brescia è un piccola >...< Madonna; **48** *rasura*.

IVm. Foglio protocollo composto solo da due facciate numerate come 13 e 14 (corrispondenti a 1r-v nella trascrizione).

IVm.1 presso di un [-o di un *su rasura*] fiumicello: figure di forte colorito e di non [non *su rasura*] meno forte [meno forte *ins. in interlinea*] disegno>to< [disegno) -o *sopr. su* -a-]; **2**, eravi [-vi *sopr.*] internamente [internamente *ins. in interlinea*] in due tavolette i S^{ti}. Apostoli Pietro e Paolo >internamente< a cui sembra ... distintamente dal Lanzi, e l'ultimo distintamente dall'Albuzzio, in alto che spinge il cavallo [e l'ultimo ... il ca- *su rasura*] contro l'inferral dragone, che il Lomazzo, di cui egli stesso possedeva il disegno, lodava assaissimo [egli stesso ... assaissimo *su rasura*] >ne possedeva< (***) per l'espressione della ripugnanza che il quadrupede [quadrupede *su rasura*] mostrava a quel mostro; **3** li due dipinti [dipinti *ins. in interlinea e sopr.*] sostituiti sono meno condotti nel disegno e meno coloriti, come diceva [diceva *su rasura*] il Lanzi essere [essere *ins. in interlinea*] le pitture sull'esterno di [di *su rasura*] portelli; **4** di quei [quei) -ei *su rasura*] dipinti >che a quest'ancona appartenevano un tempo< e quando e come [e come *ins. in interlinea*] fossero tolti; **5-15** *ins. richiamo a margine*; **6** la corte nella >...< via de' Bigli; **9-15** saranno circa ... Raffaello... *prosegue su* 1v; **10** La >loro< maniera di questi dipinti al>la< primo osservarla; **11** >Anzi< È ben vero che >+dove+ non sono tutte d'una mano<, da quanto puossi giudicare; **14** Se non che una difficoltà >...< s'affaccia ... un solo lavoro >a fresco da credersi esecutori e pratici di questo genere di pittura< indubitabile; **15** che anzi >di l'uno< la probabilità d' [la probabilità d' *ins. in interlinea su* >... l'<] appartenervi dell'uno rafforza >l'< quella; **17** l'ultimo di >questi< lavori di Cesare da Sesto [di Cesare da Sesto *ins. in interlinea su* >... ch'egli facesse<] e quando; **18** pervenuta tale notizia [tale notizia *ins. in interlinea*] asseriva; **19** A [A *sopr. su* Q] questo pittore, in cui si uniscono la potenza [potenza *ins. in interlinea su* >...<] nel [nel) n- *sopr. su* d-] disegno e nel [nel) n- *sopr. su* d-] colorito.

IVn. Foglio protocollo composto solo da due facciate numerate come 15 e 16 (corrispondenti a 1r-v nella trascrizione).

IVn.1-6 *variazione inserita a margine su* >volte non dubitiamo di attribuire a Cesare da Sesto per la maggior parte, e di [per la maggior parte, e di *ins. in interlinea*] un qualche suo

aiuto al resto. Occupa [Occupa *su rasura*] questa l'intero cortile d'una casa nella via de' Bigli già Taverna. Il cortile è dello stile di Bramante l'antico [d'una casa ... antico *su rasura*]. Il porticato all'ingiro fu tutto posteriormente [posteriormente *ins. in interlinea*] dipinto a verdura, nella facciata sono quadrature ed ornamenti, fra [ornamenti fra *ins. in interlinea su* >ornati che<] l'una e l'altra finestra >nell'alto< e negli spazii che sono di sotto veggonsi figure quasi tutte femminili, e putti. Da alcune *Guide* queste pitture furono attribuite a Bernardino Luino. Noi le crediamo di un pittore che in vero [in vero *ins. in interlinea*] non aveva >ne' dipinti< la sua grazia, ma che [che *ins. in interlinea*] nel resto a lui non [non *sopr.*] >era< non è nulla [>era< non è nulla *ins. in interlinea*] inferiore. Esse però non sono tutte di una mano, ma di due individui, sebbene si accostino nel colorito e nella maniera (**), e noi siamo venuti alla ferma persuasione che il migliore di questi [questi *ins. in interlinea*] due fosse Cesare da Sesto, aiutato dal Riccio o da qualche suo discepolo; **1** >N È questo l'intero cortile della casa in via de' Bigli, non è molto d'uno della famiglia Taverna. Questo dipinto< Occupa questo l'intero cortile d'una [d'una *ins. in interlinea su* >della<] casa ... fondo di esso fu posteriormente [fu posteriormente *ins. in interlinea su* >e<]; **2** che >si vede< rappresentano; **3** una mano, >ma se segue< ve n'ha; **4** >Le< Queste ... appartenere >ad< a Gio Pietro Riccio, seguendo >il suo disegno< ad un dipresso; **7** nella Galleria vaticana *su rasura*; **8** non consta che esista [che esista *ins. in interlinea*] ma fossevi [fossevi *su rasura*] pure ... in Roma e tanto più che [e tanto più che *ins. in interlinea su* >dacché<] alcuni ... da Milano a Roma [a Roma *ins. in interlinea*] un quadro; **9** bellezza *su rasura*; **10** Maria *sopr.*; **11** dall'altra >sta< S^t. Giovanni; **12** nella [n-*su rasura*] Galleria; **13** Galleria civica [civ- *sopr.*] di Brescia; **14** La morte di [La morte di *ins. in interlinea*] Cesare [C- *su rasura*] da Sesto; **15** raccontava che >la sua morte< accadesse; **16** Il De Pagave citava parte di [parte di *ins. in interlinea*] un'iscrizione mortuaria in Vigevano, non abbastanza +...stata+ per il n.o artefice e [non abbastanza ... e *ins. in interlinea*] senza neppure [nep- *sopr.*] accennare in qual luogo fosse (**).
¹⁷Parrebbe pure che il nostro grande artefice cessasse di vivere circa [cessasse di vivere circa *ins. in interlinea su* >di poco oltre<] appena passata l'età di anni cinquanta; **18** [il richiamo a margine si riferisce alla lesione presente nella prima versione del testo e sostituita da **1-6** ristaurate da un certo [certo *ins. in interlinea su* >giovane<] Airaghi [da un certo Airaghi *su rasura*], che morì >giovane< nel 1855; Vallardi? a matita, molto sbiadito;

Va. Due fogli protocollo composti da quattro facciate. Nel primo è numerata solo la quarta (4, corrispondente a 2v nella trascrizione); nel secondo solo la prima (5, 3r nella trascrizione).

Va.2 nei [-i *sopr. su* -ll] bisogni; come sopra i suoi disegni [sopra ... disegni *su rasura*]; **3** e per l'amore che gli ebbe [e ... ebbe *ins. in interlinea*], la sua vita procedette [-c- *sopr. su* -d-] ... legata, e le [- *sopr. su* f-] poche notizie; desiderio] desideria *ms*; **4** alla cui artistica disposizione aveva preso parte *su rasura*; assistere] assi- *su rasura*; **5** da Leonardo *su rasura*; **10** e lontano [e lontano *ins. in interlinea*] e dalla sua famiglia [e lontano e dalla *ms*]; **11** soltanto [soltanto *su rasura*] >parlargli< pel mezzo del suo discepolo Salai [Salai *su rasura*]; **12** uno degli individui *su rasura*; **13** prima stette >guardandolo< pensoso, poi a lungo in pensiero, poi veniva [prima ... veniva *ins. in interlinea su* >perché essendo chia<] chiamato da Valentino Borgia che lo conduceva seco a [che ... seco *ins. in interlinea su* >faceva seco lui un viaggio per] visitare; che Leonardo stesso [stesso *ins. in interlinea*] faceva ... accompagnato, che rimaneva in Firenze, ove a credersi non stette senza operare [che ... operare *ins. in interlinea*; ove a credersi non stette senza operare *ins. in interlinea su* >e facesse intanto qualche lavoro<]; **14** (Valentino) [(Valentino) *ins. in interlinea su* >Valentino<] Borgia per la [per la *su rasura*] morte; **15** genitore e ed era *ms*; compiere [-piere *sopr.*] certa dote si faceva dare [dare *su rasura*]; **16** essendo [essendo *ins. in interlinea su* >trovandosi<] signore di Milano, >ed< i Milanesi; in 46. giorni si >avendo fatto in 46. giorni< [in 46. ... >giorni< *ins. in interlinea su* >e sappiamo che Leonardo era incaricato di fare<] disposero per la città archi [archi *ins. in interlinea*], trofei; **16-17** ed altri monumenti.

L'Arluno disse che erano quei monumenti rappresentati con pitture [pitture) mitture *ms*] morbidi[ssi]me, epiteto che egli adoperava per le opere di Leonardo; onde +...+ che Leonardo fossene l'inventore e le facesse eseguire da suoi discepoli che ancora aveva in Milano, e certo doveva Salaino, che sempre aveva seco, doveva essere [essere *ms*] sicuramente in [Salaino ... +...+ *ins. in interlinea su* >servirsi più d'ogni altro certamente soprattutto di Salaino che sempre aveva seco, quali essere] in quelle dipinture aver posta l'opera sua [fossene l'inventore ... opera sua *ins. richiamo a margine su* >... fossene l'inventore e adoperare in quelle opere fatte prontamente i suoi allievi che aveva in Milano, ed in più il Salaino che conduceva seco<]. *ins. in interlinea su* >archi, e che si fecero nel termine di 46. giorni, e certo che Leonardo avrà prima di ogni altro adoperati i suoi, altrimenti che l'Arluno dichiarando quelle pitture morbide al sommo, frase che usava altre volte per le pitture leonardesche, dimostra bastantemente, e fra questi doveva valersi al certo di Salaino.<; **18** Quindi +forse+ >sperando il ...< i[l] Salaino, tenendosi quasi sicuro *ins. in interlinea su* >Forse a quest'epoca Salaino, sperando<; da Lodovico [-odovico *sopr. su* -eonardo] Sforza a lui donata [Sforza ... donata *ins. in interlinea su* >donata da Lodovico Sforza]; metà di quella vigna nella [nella *ins. in interlinea su* >in quella<] parte; **19** come anche *ins. in interlinea su* >non che<; qualità assunti da quel re ed [ed *ins. in interlinea*] assegno; **20** una stabile quiete *ins. in interlinea su* >una stabile quiete<; doveva rappresentare >meglio< perfettamente [>meglio< perfettamente *ins. in interlinea*] in [in *su rasura*] colore; di Firenze [di Firenze *ins. in interlinea*] che essa lontano [lontano *sopr. su* Leonardo] portava seco; **21** da moltissimi *ins. in interlinea*; **22** ad ammirare il famoso dipinto gli amatori, poi la fama [la fama *ins. in interlinea*] maggiormente *su rasura*; Italia in cui nacque il desiderio di possederlo e *ins. in interlinea su* >che desiderandolo<; accettare di] di *a matita*; **23** tavola [-vola *sopr.*] esiste in Monaco presso il duca di Leutemberg erede di Eugenio [duca ... Eugenio *ins. in interlinea su* >di lui discendente<]; **24** Nessuna [Nessuna *ins. in interlinea su* >Nessuna<] ... resiste al >suo< confronto; **25** Infine >...< Leonardo non *ins. in interlinea su* >Non<; a tentare anco la [anco la *ins. in interlinea su* >altre<] sorte [-e *sopr. su* -i] in quella città ove l'arti avevan il [il *ins. in interlinea su* >lor seggio<] principale lor seggio [lor seggio *ins. in interlinea*]; **26** È >opera< di quel tempo ... una B. Vergine col putto [una ... putto *su rasura*]; con seco *ins. in interlinea su* >e seco lui con<; **28-29** *sopr. su scritta a matita, probabilmente coincidente*; **28** che aveva >preso< pensione; detto di [di *ins. in interlinea su* >della<] S^{ia}. Anna; **30** lo portasse seco in Italia >...< [seco ... >...< *su rasura*], od in Casale, dalla cui conquista venisse [od ... venisse *ins. in interlinea su* >dove, colla presa di Casale, venuto<] in mano del cardinale di Richelieu e [e *ins. in interlinea su* >era<] portato in Francia, non [non *su rasura*] cambia >in fondo da che< le circostanze in riguardo al quadro stesso [>in fondo< ... stesso *ins. in interlinea*]; **31** quando *ins. in interlinea su* >cui<; **32-36** *richiamo inserito a margine*; **32-35** *barrati da due linee verticali*; **32** Un altro dipinto che proviene dallo stesso cartone >e da altri da quella copia< [>e ... copia< *ins. in interlinea*] è ... Valentino Borgia [Borgia *ins. in interlinea*] ... acquistato >in Vienna< da Ferdinando III in Vienna; **33** essa città *ins. in interlinea*; **35** *ins. in interlinea*; **36** turchino; >che pare di< detto della scuola ed +...+ [+...+ *ins. in interlinea su* >pure<] dello stile; **37** Dovette egli *su rasura*; dar qualche consiglio [dar qualche consiglio *ins. in interlinea su* >prestar qualche assistenza<] finché, assistito da lui come dal Melzi [Melzi *ins. in interlinea su* >Francesco<] venne a morte >; sarebbe fra questi nella galleria<; **38** indicare >veramente<; ma dalla procura; al che era ... suo ritorno *ins. in interlinea su* >ed a lui s'aspettava quella parte dove aveva eretto una casa (***) il che dimostra che Salaino pensava di presto venire a questa divisione, e presto intendeva recarsi in patria<; **39** Arese, >galleria< un tempo; guida poco attendibile e che, >fra le< fra le altre cose, confuse Andrea >Solario< Salaino [guida ... Salaino *ins. in interlinea su* che Salaino >confuse ivi pure<] con Andrea Solari; **40** Egli +adunque+ narra che [Egli ... che *ins. in interlinea su* >Fosse da un suo zio<] chiamato in Germania da un suo zio ivi stabilito ad esercitare come egli [da un ... egli *ins. in interlinea su* >ad esercitare<] il commercio, vi si portasse [vi si portasse *ins. in interlinea su* >che ivi<]; dopo non lungo tempo *ins. in interlinea*; **41** rimangono >in Italia< in questa e nelle vicine città o ne [>in Italia< ... ne *ins. in interlinea su* >fra noi ed altrove<] partirono; **42-56** *barrati da una linea verticale*; **42** Paolo, >e Giuseppe< dipinto; accostandosi nel [nel *ins. in interlinea su* >...<] colorito [color- *sopr*]; **43** pure di figure poco meno del *su rasura*; **44** S^t. Gio. Batta nel deserto [S^t. ... deserto *ins. in interlinea*] di cui è >una< replica

più probabilmente >che< l'originale >di< o replica di quello che è nella [>di< ... nella *ins. in interlinea*] Galleria del Lovre, tanto è bello [tanto è bello *ins. in interlinea*]; **45** lodatissimo >...< nella Galleria de' conti Arese era descritto in nella [in nella *ms*] guida; **46** Di quello *su rasura*; **47**] *ins. richiamo a margine*; **48** che allatta *ins. in interlinea*; **52** piccola *ins. in interlinea*; **53** >Un ritratto in busto< Due altri; abbia[mo] tenuto fra le cose *ins. in interlinea su* >troviamo piuttosto<; **55** ½ figura *ins. in interlinea*; di Vicenza? *ins. in interlinea*; **56**] *riquadrato e barrato da tre linee verticali*; **58** alcuni ... specialmente... *ins. richiamo a margine*; **59**] *ins. in interlinea su* >Quando e dove cessasse di vivere ci è pure sconosciuto<.

Vb. Foglio protocollo composto da quattro facciate, di cui la seconda e la terza sono contrassegnate dai numeri 2 e 3 (corrispondenti a 1v e 2r nella trascrizione).

Questi fogli non si trovano nella cartella *Salaino* ma in *Scolari di Leonardo*, tra vari appunti e polizzini.

Vb.1 Andrea >Salai< Salaino; **2** in lui alla [alla *ins. in interlinea su* >alla virtù e alla<] bontà ... e poi >appena< istruito [>appena< istruito *ins. in interlinea*] da lui stesso; **3** in cui esso si trovava [trovava *ins. in interlinea*] presso Leonardo e per l'amore che esso [esso *sopr. su egli*] ... noi le abbiamo desunte [noi le abbiamo desunte *ins. in interlinea su* >sono dovute<] ... lasciò nei libri [libri *ins. in interlinea*] che per disegnare o per scrivervi [scrivervi] scrivervi *ms*]; **4** casa ducale >come familiare<, e Leonardo; **6** non esitò a seguirlo a seguirlo] *ms*; **9** parte a preparare [preparare] prepararne *ms*] >il cartone< e condurre [condurre] -re *sopr. su* -lo]; **11** Alessandro] -driano *ins. in interlinea su* -lessandro; **12** ordinazioni] ordinazioni *ms*; **17** che l'aveva posta *su rasura*; **18** un [un *sopr.*] piccolo ... e, per poco [poco *sopr.*] meno; Sagrestia di S^t. *su rasura*; **19** fin al >p...< al compire ... del secolo +1800+ [+1800+ *su rasura*], quando all'incisore [all'incisore *su rasura*]; **21** invogliato] -ogliato *sopr. su* -vaghito; **22** per la Francia >dove< con Leonardo; **23** glorioso di >sua< vita il mese di maggio 1519 [il mese di maggio 1519 *ins. in interlinea*] ... del re cui era >...< recata la novella ... dal Melzi, >che< esecutore; **25** >Il de< Il Salaino ... consigliato poi da >+valente+< zio negoziante; **26** prendesse per [per *reso con segno grafico*] moglie; **27** da apoplezia colpito [da apoplezia colpito] colto da apoplezia colpito] *ms*], d'anni 40, nel [nel *sopr. su nll*] 1523; **28**] *ins. a margine su* >Pare che la replica della Santa Anna che è nella Gall.a di Firen<; comperata] -m- *ins. in interlinea*; **29** Galleria >...< Arese.

Vc. Foglio protocollo composto da quattro facciate, di cui la prima e la quarta sono contrassegnate dai numeri 5 e 8 (corrispondenti a 1r e 2v nella trascrizione).

Vc.1 nel [nel *sopr.*] miglior modo; lui preparata *su rasura*; Leonardo solea [solea *ins. in interlinea*] portar seco; **2** quell'invenzione] -l'inv- *su rasura*; **3** ed >fatto< inverniciato [inverniciato] -to *sopr. su* -re]; e, giuntane [giuntane *sopr.*] notizia >...<, lo desiderava lo stesso principe Beauharnais [Beauharnais] -harnais *sopr.*] viceré d'Italia, che desiderò [desiderò] -erò *sopr. su* -ava] di [di *ins. in interlinea*] possederlo; **5** presenza >di Leonardo< all'opera ... del suo [del suo *sopr. su* del Sala] maestro; **6** effettuarsi *su rasura*; **8** un dipinto che che pochi anni *ms*; **9** eravi ben *su rasura*; **10** nell'ozio *su rasura*; **12** di proprie *ins. in interlinea*; che [che *ins. in interlinea su* >...<] potrebbe essere; malamente *ins. in interlinea*; la sua [la sua *su rasura*] pertinenza a Leonardo mentre [mentre *su rasura*] questa può egualmente +...+ [+...+ *su rasura*]; **13** Salaino >che< alla morte di Leonardo dovendo a tornare [tornare] -re *sopr. su* -ndo] a Milano [dovendo ... Milano *ins. in interlinea su* >lasciasse le opere che aveva per mano per recarsi in patria<] ... Girolamo [Girolamo] G-*sopr. su* F-] Melzi, poteva ... fine [poteva ... fine *ins. in interlinea*]; **14** Né [Né *sopr.*] si [si *ins. in interlinea*] opporrebbe >quanto< il fatto [il fatto *sopr.*] che ... Casale; mentre [mentre *ins. in interlinea su* >ma<] ciò [ciò *sopr.*] non impedisce che [impedisce che *ins. in interlinea su* >fa che non<] potesse esser lavoro del Salaino >che< che >...< non al tutto terminato >in Francia< lo portasse; **15** Dissimo ... cartone [Dissimo ... cartone *ins. in interlinea*], un [u- *sopr. su* U-] altro quadro [quadro *su rasura*] fatto ... sia [sia *sopr.*] tenuto

... galleria [tenuto ... galleria *ins. in interlinea su* >su questo cartone<] di [di *sopr.*] Firenze, che ... tener da lui fatto [tener ... fatto *su rasura*] >come< il primo >dipinto da lui fatto su quel cartone<, subito dopo il Cartone [il Cartone *ins. in interlinea*] e quando Leonardo lo lasciava a lungo prima di porvi mano a dipingerlo, e di più, [lo lasciava ... più, *ins. in interlinea*] partito; **16** Ma >da< quale; **17** sarebbe *ins. in interlinea su* >fu<; +ovvero+ sarebbe stato dipinto *ins. in interlinea su* >o fu fatto<; **18** da uno zio *ins. in interlinea*; quindi *ins. in interlinea*; e condotta >...< sposa, pure assaissimo [assaissimo *ins. in interlinea*] doviziosa >di molto<, ma che; **19** *ins. richiamo a margine*; **20** che non possono esser fatte che in *ins. in interlinea su* >sicuramente a<; più considerando ... opere *ins. in interlinea*; **21** proveniente dalla *ins. in interlinea su* >un tempo in quella<; **23** Batta >che predica< nel deserto; non [non *su rasura*] è [è *ins. in interlinea su* >gliene<] superiore specialmente per disegno a quello di Milano, e quindi lo crediamo fermamente >originale< di [a quella ... di *ins. in interlinea su* >forse fu una delle cose da] Salaino, fatto alla presenza di Leonardo, ed una replica sarebbe quella del Lovre [ed una ... Lovre *ins. in interlinea su* >dacché parrebbe<], il che s'accorderebbe colla sua >antica< esistenza >da un< [>da un< *ins. in interlinea*] >+constata< in Francia fin da tempi antichi [fin ... antichi *ins. in interlinea*]; **24** *ins. richiamo a margine*; **28** in busto ... Vinci *ins. in interlinea*; e creduto [e creduto *ins. in interlinea su* >come<] opera di Leonardo; è veduta [è seduta *ins. in interlinea su* >veduta<]; belle Ferronière *ins. in interlinea*; **30** seduto su di un cuscino [cuscino *ins. in interlinea*], che noi troviamo [seduto ... troviamo *su rasura*] sia copia di quella di Andrea Solario detta *del cuscino verde* [sia ... verde *ins. in interlinea*].

Vd. Foglio protocollo composto da quattro facciate, di cui la prima e la quarta sono contrassegnate dai numeri 5 e 8 (corrispondenti a 1r e 2v nella trascrizione). Questi fogli non si trovano nella cartella *Salaino* ma in *Cesare da Sesto*.

Vd.1 professori] pro- *su rasura*; Beauharnais [Beauharnais] -ais *su rasura*] viceré ... e venne [e venne *ins. in interlinea su* >lo<] in desiderio [desiderio] -io *sopr. su* -ava] d'averlo [d'averlo *ins. in interlinea*] per ... che la Fabbriceria [la Fabbriceria *ins. in interlinea*] dovette accettare; **2** Perduto ... principe [Perduto ... prin- *su rasura*] presso ... quadro [quadro *sopr.*]; **3** Questo ... venduto [Questo ... fu anche >presto< presto venduto *sopr. su scritta a matita, illeggibile e ins. richiamo a margine su* >Il Salaino doveva aver [aver *ins. in interlinea*] del quadro di S^{ta}. Anna [di S^{ta}. Anna *ins. in interlinea*] aver ritratto buona somma<], poiché [poiché *sopr.*] poco tempo dopo si faceva ... anche [si faceva ... anche *su rasura*] al suo maestro ... in dono >...< [>...< *ins. in interlinea su* >non solo l'ottenne<]; ma di poi Leonardo, seguito [seguito *su rasura*] in Francia il re [il re *ins. in interlinea*] Francesco, >ed< ivi presso a morte [a morte *su rasura*], lasciava [lasciava *ins. in interlinea su* >dava<] ... casa [casa *su rasura*]; **4** Scacciati ... in accordo coll'imperatore [in accordo ... imperatore *ins. in interlinea*] i Francesi >dalla Penisola<, il ducato di Milano [il ducato di Milano *ins. in interlinea*] era [era *su rasura*] dato ...; ma Leonardo, >non< vedendo; **5** pur sempre *su rasura*; **6** Un quadro non crediamo [crediamo *ins. in interlinea su* >già<] recato ... bensì fatto [fatto *su rasura*] in quella città nel tempo di questa sua dimora [nel ... dimora *ins. in interlinea*], noi crediamo un dipinto [dipinto *ins. in interlinea su* >quadro<] di ... Villa Albani [Albani] Al- *sopr.*] appena fuori ... di quella casa [appartenente ... casa *ins. in interlinea*], non è ... in altra mano [altra mano *su rasura*]; **7** Leonardo però, non >fu< contento per varie ragioni già esposte [per ... esposte *ins. in interlinea*] di Roma, tornava a Milano col Salaino [col Sal- *su rasura*], dove altri ... fra quali Beltraffio [fra quali Beltraffio *ins. in interlinea*]; **8** Ivi era [era *ins. in interlinea, su rasura*] assai bene >lo< accolto [accolto *sopr. su accolse*] dal re [re *ins. in interlinea*] Francesco [bene ... Francesco *su rasura*] di Francia, successo a Lodovico XII. Da lui invitato, >nel successivo genajo< 1516 lo seguiva in Francia, per [per *reso con segno grafico*] dove si metteva in viaggio nel seguente genajo [per ... genajo *ins. in interlinea*] col Salaino e con Francesco Melzo; che a Cloux, presso la piccola città d'Amboise, trovarono comoda e aggradevole [aggradevole *su rasura*] dimora; **9** colla [colla *su rasura*] direzione; **11** Per opera [opera *su rasura*] di Salaino; disegno del maestro *su rasura*; **12** la salute di Leonardo [di Leonardo *ins. in interlinea*] ... occupati nell'>assistenza< di lui assistenza; **13** fatto procuratore *su rasura*; **16** Andato ad [Andato ad *ins. a margine*] colla ... chiesa di S^t. Girolamo, faceva a quei frati

Gironimini due storie di quel santo penitente che più non esistevano [S^t. Girolamo ... esistevano *su rasura*] al tempo del Torre [al tempo del Torre *ins. richiamo a margine*]; **17** è una mezza >mezza< figura; **18** Lovre che [che *ins. in interlinea*] si vede ... questo [questo *su rasura*] della Ambrosiana [della Ambrosiana *ins. in interlinea*] l'originale; e non abbiamo [abbiamo *ins. in interlinea su >troviamo<*] nell'egregio autore; **20** chiesa de Geronimini [Geronimini *ins. in interlinea su >Gesuati<*] dedicata a questo Santo >presso alla casa da lui fabbricata<; **21-23**] Nella Galleria ... col bambino *ins. richiamo a margine*; **22** Una M. [M. *ins. in interlinea*] Vergine; **23** Averoldo *ins. in interlinea*; che è nel Lovre *su rasura*; **24** A Bologna varii [varii *su rasura*]; **25** volte citata ... Borromeo è [è *ins. in interlinea*] una mezza figura di una B. Vergine che [di una ... che *ins. in interlinea*] dicesi [volte ... di- *su rasura*] di Salaino assai >luinesco< leonardesco; **26** Dresda *sopr.*; Abbecedario] Abb- *su rasura*; **28** Da un disegno [Da un disegno *ins. in interlinea su >Un dipinto<*] di mirabile composizione, >copiato< come [>copiato< come *ins. in interlinea*] proveniente ... novarese >tolto copiato dal suo< disegnato da lui di [>tolto< ... di *ins. in interlinea su >come proveniente da un dipinto del<*] Salaino; **30** mandato da Cesare Borgia a fare il giro >nelle città di< dei luoghi forti della Romagna >e delle Marche<, se il Lanzi non ci avesse [avesse *ins. in interlinea*] assicurato che quel dipinto >non< era stato portato; **33** due fatti, l'uno dei quali rileviamo *su rasura*; ed o passato] ed o p- *su rasura*; **34** un altro fatto [fatto *ins. in interlinea*]; **35** di un altro [di un altro *su rasura*] indicato; **36** dalla Francia e d'aver [d'aver *ins. in interlinea*] ... seguendo il suo consiglio, >pure< vi si recava e [e *ins. in interlinea su >e non avendo figli<*] dopo qualche tempo sempre da lui consigliato [sempre da lui consigliato *ins. in interlinea*] lasciava ... parente fatto ricco [fatto ricco *ins. in interlinea*]; **37** si fece sposo *ins. in interlinea*; **38** per poco aveva [aveva *ins. in interlinea su >ebbe<*] ... dopo qualche [qualche *ins. in interlinea su >alcuni<*]; **39** recatosi *sopr.*; pittore pare che avesse [pare che avesse *ins. in interlinea su >vi poteva esser<*] intrapreso ad eseguire un dipinto [eseguire un dipinto *ins. in interlinea*], la composizione ... che [che *sopr.*] meglio delle altre [delle altre *ins. in interlinea*] conosceva.

Indice degli artisti e delle opere

ALBERTINO DA LODI

Castiglione Lodigiano

Chiesa dell'Incoronata

- stupenda pala, IVe.27 [Polittico Pallavicino, in loco, come Albertino Piazza con la collaborazione di Calisto]

ANONIMO

Milano

Case della Zecca

- una soffitta opera di quel tempo, IVh.31 [in loco, come anonimo lombardo (?)]

ANONIMO

Milano

San Rocco

- Era già nel portico che le stava innanzi ad atrio stato dipinto un St. Sebastiano colla B. Vergine, IVa.101; IVl.13 [perduto]

ANONIMO

Saronno

Chiesa della Madonna

- Ultima Cena di Cristo cogli apostoli in legno dipinto, Ia.58; Ib.25 [in loco, come Andrea da Corbetta e Alberto Meleguli]

ANONIMO (BERNARDINO LANINO?)

Milano

Case della Zecca

- una B. Vergine seduta, che con una leggera fascia sotto le ascelle tiene il suo Bambino che scherza con un agnello, S^l. Gio Batta e due angeli a lui vicini, IVa.74-77; IVh.30 [Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 5544; in deposito presso il Museo nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, inv. D 254, come Maestro di Ercole e Gerolamo Visconti]

ANONIMO (DA BERNARDINO LUINI)

Spagna

[s.l.]

- copia dello Sposalizio di Maria Vergine [di Saronno], Ia.61; Ib.32 [non identificato]

BERNAZZANO

Milano

Scotti, collezione

- un paese [nel *Battesimo di Cristo* di Cesare da Sesto] IVa.78-79; IVb.44, 51 [Milano, collezione Gallarati Scotti, come anonimo fiammingo (?)]

BIANCHI FEDERICO

Milano

San Satiro

- quadro ad olio, IIIa.50 [*Sant'Isidoro*, ubicazione sconosciuta]

BELTRAFFIO GIOVANNI ANTONIO

Berlino

Museo

- Sacra Famiglia, IIIa.86 [in loco, inv. 207, come Giovanni Antonio Boltraffio (?), fig. 1]

Bologna

Marescalchi, collezione

- ritratto di gentildonna, IIIa.42; IIIb.46; IIIc.8; IIId.9 [*Ritratto di dama con fanciulla e cane*, non identificato]

Sala del podestà

- Bambino Gesù, IIIa.43 [non identificato]

Brescia

Fenaroli, collezione

- ritratto femminile, riccamente vestito con catena d'oro al collo, IIIa.82; IIIb.81 [Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 7269, come Altobello Melone, fig. 2]

Crocette di Mozzo

Lochis, collezione

- dipinto in tavola di forma rotonda, IIIa.83 [Bergamo, Accademia Carrara, inv. 727]

Isola Bella

Borromeo, collezione

- ritratto in busto di donna, IIIa.81; IIIb.80; IIId.23 [in loco]

Milano

Belgioioso, collezione

- Nostra Donna col Bambino, IIIa.77 [San Pietroburgo, Museo statale dell'Ermitage, inv. GE 249]

Bossi Gio., collezione

- ritratto del cardinale Terzago, IIIa.79-80 [non identificato]

Castelbarco Carlo, collezione

- ritratto della duchessa Beatrice d'Este Sforza, IIIa.15-16; IIIb.15-16; IIIc.17, 24; IIId.27 [*Ritratto di dama*, ubicazione sconosciuta, come Bernardino de' Conti, fig. 3]

Galleria di Brera

- S^t. Giovanni Battista, figura in piedi poco meno del vero, IIIc.24, 28-29; IIId.15, 27 [in loco, Reg. Cron. 519, come Vincenzo De Barberis]

Isimbardi, collezione

- ritratto di donna, IIIa.61; IIIb.78; IIIc.31; IIId.24 [Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Pinacoteca, inv. 433, come Andrea Solario]
- B. Verg. col Bamb^o., IIId.25 [non identificato]

Pinacoteca Ambrosiana

- ritratto [...] dell'amico di Leonardo Marco Antonio della Torre, IIIa.58-59; IIIb.62; IIIc.22, 24, 27; IIId.26 [*Ritratto di Bernardino da Lesmo*, in loco, inv. 97, come Bartolomeo Veneto]
- Nostra Donna, mezza figura di grandezza circa un terzo del naturale col Bambino in braccio e una figuretta indietro, IIIa.60; IIIb.63; IIIc.24, 32 [ubicazione sconosciuta, in loco fino al 1965, come Giampietrino]
- una B. Vergine che porge alcune ciliegie al proprio Bambinello, IIIc.23-24; IIId.26 [in loco, inv. 754, come anonimo lombardo]

San Satiro, già

- S^{ta}. Barbara, IIIa.46-51; IIIb.52-53, 55-56; IIIc.17-20, 26; IIId.11-15, 17 [Berlino, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, inv. 207]

Sanquirico, collezione, già

- quadro [...] fatto fare da Oldrado da Ponte, IIIa.38-40; IIIb.42-45, 54; IIIc.13-14; IIId.5-8 [Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 4224]

Trivulzio, collezione

- ritratto del Maresciallo Trivulzio, IIIa.78; IIIb.79; IIIc.25; IIId.22 [ubicazione sconosciuta, come Bernardino de' Conti]
- [ritratto] del duca Massimiliano, IIIa.78; IIIb.68, 79; IIId.22 [*Ritratto di Ludovico il Moro*, Milano, collezione Jacini, come anonimo lombardo]

Nordwich (Cheshire)

Nordwich, collezione

- dipinto, IIIa.87 [*Madonna con il Bambino*, Londra, The National Gallery, inv. NG728]

Parigi

Galleria Nazionale

- dipinto votivo per G. Casio, IIIa.19-41; IIIb.19-20, 24-41; IIIc.1-7, 15-16, 24; IIId.1-4, 16; IIIe.1-12 [in loco, inv. 103]

Roma

[Doria Pamphilj, collezione]

- ritratto della regina Giovanna, IIIb.50 [*Ritratto di doña Isabel de Requesens y Enriquez de Cardona-Anglesola*, in loco, inv. 358, come anonimo tra Leonardo e Raffaello]

Torino

Galleria Reale

- Sposalizio di Santa Caterina sopra tavola, così pure un Padre Eterno fra cori angelici con avanti, in atto di adorazione, un frate ed un vescovo, IIIa.84 [in loco, inv. 142, come Maestro di Giovanni Agostino Gambaudi]
- S^{ta}. Caterina in adorazione di Gesù, IIIa.85 [in loco, inv. 137, come anonimo lombardo]

Woodstock (Oxfordshire)

Blenheim, collezione

- dipinto, IIIa.87 [*Madonna con il Bambino*, non identificato]

BORGOGNONE AMBROGIO

Milano

Duomo

- [dipinti in] una sala nelle case della Fabbriceria, IIa.9; IIb.10-11 [perduti, come Nicolò d'Appiano, Cesare Cesariano, Vincenzo De Barberis e Alessandro da Vaprio]

Sant' Ambrogio

- Cristo risorto, Ia.22, 33 [in loco, cappella del Battistero]

San Satiro

- affreschi, Ia.22; IIIa.46, 50; IIIb.52; IIIc.19; IIId.12 [Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 54, 985-987, 1196-1201]

BRAMANTE (O BRAMANTINO) L'ANTICO MILANESE

Milano

San Satiro

- opere, IIIa.46; IIIb.52; IIIc.19 [abside e sacrestia, in loco]

Taverna, casa

- [architettura del] cortile di una casa nella via dei Bigli, IVa.117; IVl.30 [in loco, come anonimo di inizio Cinquecento]

BRAMANTINO

Roma

[Santa Croce in Gerusalemme, già]

- in quella città [Roma], dove andò da Milano anche un quadro di Bramantino Suardi, IVa.122 [*Compianto su Cristo morto*, perduto]

BUONARROTI MICHELANGELO

Firenze

Sala del Consiglio della Repubblica, già

- una importante [ordinazione] per la sala del Consiglio della Repubblica, la battaglia di Anghiari, cui doveva far corrispondere altra del Buonarroti, Vb.12 [*Battaglia di Cascina*, perduto]

CARADOSSO

Milano

San Satiro

- opere, IIIa.46; IIIb.52; IIIc.19; IIId.12 [*Terrecotte*, in loco, come Agostino De Fondulis]

CESARE DA SESTO

Brescia

Galleria civica

- la mezza figura di un angelo, IVa.128; IVi.15; IVl.47; IVn.13 [in loco, inv. 149, come Raffaello Sanzio, fig. 4]

Lechi, collezione

- una piccola Madonna di piccola dimensione, circa di mezzo metro, IVl.47 [Lisbona, Museu Nacional de Arte Antigua, inv. P 1607]

Castiglione Lodigiano

Chiesa dell'Incoronata

- Di questo quadro [*Adorazione dei Magi*] pure una copia ne fosse, ed un dipinto fatto dal disegno che ne aveva Anton Maria Vaprio, IVa.47; IVe.27 [Lodi, Museo civico, inv. 385, come anonimo lombardo]

Messina, già

Chiesa di San Domenico

- la B. Vergine col Bambino e S^t. Giovanni Battista e S^t. Giorgio, IVa.49-51; IVb.38-39; IVe.29-32; IVf.24-25 [San Francisco, The Fine Arts Museum – Legion of Honor, inv. 61.44.15]

Milano

Casa della Zecca, già

- ora, di questo soggetto [*Battesimo di Cristo*], un altro dipinto eseguiva ancora a fresco nelle case della Zecca, IVa.71, 73; [Milano, collezione Gallarati Scotti]
- un'altra Erodiade colla testa recisa in un bacile, IVa.71; IVh.17, 29 [non identificata]

Castelbarco, collezione

- ritratto di Valentino Borgia, IVa.20-23; IVb.21-22, 25; IVc.21-23, 29; IVd.27-28 [*Ritratto di gentiluomo*, ubicazione sconosciuta, come Giovanni Agostino da Lodi, fig. 5]
- una B. Vergine seduta sopra un rialzo di terra in campo aperto, cui va d'attorno scherzando il figlioletto, IVa.90-91; IVh.32-34; IVi.11 [Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1617/667]

Gallarati, collezione, già

- Battesimo di Cristo, IVa.71; IVh.15 [Milano, collezione Gallarati Scotti]

Galleria di Brera

- Una tavola avvi di mezze figure, la B. Vergine S^t. Gio Batta e S^t. Gioachino, IVa.84, 87; IVh.25; IVi.9 [*Madonna del bassorilievo*, perduta, come copia da Cesare da Sesto]
- un piccolo quadro rappresentante una Madonna vestita di ricco abito rosso porpora, accosciata su erboso terreno, che porge le mani al suo Bambino, IVa.88-89; IVh.27-28; IVi.10 [in loco, Reg. Cron. 326]

Mazenta, collezione, già

- Un piccolo S^t. Girolamo nella grotta di Betlemme, IVa.92; IVb.55; IVh.35; IVi.7 [Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 754]
- Melzi Antonio, collezione
 - Nell'alto in mezzo sta la B. Vergine con fra le braccia il suo Bambino. Di sotto è il prototipo S^t. Rocco, quale viatore stanco ed amalato [...] Poco inferiori sono gli altri dipinti dell'ancona. Quelli che erano nei lati ora si vedono assicurati nell'interno delle due ante: i S^{ti}. Giovanni Battista, in età virile, e Giovanni Evangelista seduti fra le nubi; al basso, da una parte S^t. Sebastiano, quasi ignudo, legato all' albero, e dall'altra S^t. Cristoforo col Bambino Gesù sulle spalle, come narrava la leggenda, che attraversa un ruscello. [...] Un S^t. Pietro e S^t. Paolo che erano nell' interno a luogo dei due diversi S^{ti}. Giovanni, che probabilmente erano di fuori, non si vedono più; egualmente non vi si vedono i due S^{ti}. a cavallo Martino e Giorgio che erano già sulle portelle, IVa.100-103, 106-114; IVi.19-30, 32-34, 49; IVl.12-17, 19-28; IVm.1-4 [*Madonna con il Bambino, San Rocco, Santi Giovanni Battista e Evangelista, San Sebastiano e San Cristoforo*, Milano, Museo d'arte antica del Castello Sforzesco, Pinacoteca, invv. 468-473; *Santi Pietro e Paolo*, Milano, collezione Gallarati Scotti, come bottega di Cesare da Sesto; *Santi Martino e Giorgio*, perduti]
- Monti cardinale, collezione
 - Battesimo di Cristo, IVb.44 [ubicazione sconosciuta]
- Oratorio di Santa Corona, già
 - Maria V^e., Gesù Bambino ed i Santi Girolamo ed Ambrogio, IVa.82; IVb.54; IVi.2 [Milano, collezione Cicogna Mozzoni, come anonimo lombardo (Cesare da Sesto?)]
- San Giovanni alle case rotte
 - nella sacristia [...] conservasi la copia d'un Battesimo di Cristo, IVa.71; IVc.23; IVd.11; IVg.14; IVh.15 [ubicazione sconosciuta]
- Santa Maria della Pace
 - Nel vasto suo refettorio [...] era e rimane in parte colorita la Crocifissione di Cristo, IVa.57-67; IVg.1-8; IVh.1-6, 12-13; IVm.15 [in loco, come Bernardino Ferrari]
- Scotti, collezione
 - Battesimo di Cristo, IVa.78 [Milano, collezione Gallarati Scotti]
- Taverna, casa
 - le arti ed Apollo, Ic.33-35; IVa.115-120; IVi.35-41; IVl.29-37; IVm.5-15; IVn.1-6 [in loco, come Maestro di Ercole e Girolamo Visconti (?)]
- Visconti Prospero, collezione, già
 - Battesimo di Cristo, IVb.44, 51; IVg.14 [Milano, collezione Gallarati Scotti]
- [Milano?]
- Vaprio Antonio Maria, collezione
 - disegno [per l'*Adorazione dei Magi* di Cesare da Sesto], IVa.40, 47; IVe.26-27; IVf.17, 19 [non identificato]
 - disegno [per il *San Giorgio* del polittico di San Rocco di Cesare da Sesto], IVi.33; IVl.27, 38 [*San Giorgio* del polittico di San Rocco di Cesare da Sesto, perduto]
- Motta nel Friuli
- Scarpa Antonio, collezione
 - una piccola tavola in forma rotonda, IVa.93-95; IVh.36-38; IVi.12-14; IVl.1-3 [*Sacra Famiglia con San Giovannino e un angelo*, Vercelli, Museo Borgogna, inv. 1906, XX, 62, cat. Viale 1969, n. 26, come Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma]
- Napoli
- Regia Galleria
 - Adorazione de' Magi, IVa.36-42, 45-46; IVb.34, 36-38; IVd.21; IVe.20-25; IVf.13-17, 19-22 [in loco, Q1930, n. 98]
 - M^a. Vergine seduta in trono tenendo il Bambino sulle ginocchia, IVa.48; IVf.23 [*Madonna in trono con il bambino e i Santi Agostino e Bernardo*, in loco, inv. Q1930, n. 1105, come Stefano Giordano]
- Noviglio

- S^t. Sebastiano, IVa.96-99; IVb.56-58; IVi.3-6; IVl.4-11 [perduto]

Ostia

Episcopio

- diverse storie, e specialmente una battaglia come usavano anticamente i Romani, quindi una schiera di soldati che davano l'assalto ad una rocca, IVa.24-26; IVb.19, 26-29; IVc.19-20; IVd.30-38; IVe.1-6 [in loco, come Baldassarre Peruzzi e bottega (con la presenza di Cesare da Sesto)]

Parigi

Museo Campana

- Cleopatra che tiene ancora afferrato l'aspide, IVe.16-17, 33 [Bayeux, Musée d'art et d'histoire Baron Gérard, inv. P0177, come Bernardino Marchesi da Cotignola, fig. 6]

[Parigi?]

[s.l.]

Mazzarino Giulio, cardinale

- Erodiade, IVa.9; IVd.11; IVg.14; IVh.11 [*Salomè*, ubicazione sconosciuta; già collezione Orléans, fino al 2001, come copia da Cesare da Sesto]

Roma

Fesch Joseph, collezione, già

- la B. Vergine St. Gio Batta e St. Gioachino [...] copia antica e ben fatta, IVa.85; IVh.26 [*Madonna del bassorilievo*, come copia da Cesare da Sesto, non identificata]

Galleria Vaticana

- M. Vergine [...] col braccio destro sostiene il piccolo Gesù; a sinistra del riguardante sta un S^{lo}. Vescovo con piviale e pastorale, dall'altra S^t. Giovanni evangelista, giovane di belle forme; è detta la Madonna della cintura, IVa.122, 125-126; IVb.33; IVc.33, 36-38; IVf.7-10, 18; IVi.42-46; IVn.7-11 [*Madonna con il Bambino tra i Santi Agostino e Giovanni Evangelista*, in loco, inv. 336, come Maestro di Giovanni Agostino Gambaudo, fig. 7]

Logge Vaticane

- Rappresentano quelle storie fra le altre la Nascita del Redentore e l'Adorazione dei Magi, IVa.31-32, 121; IVb.32; IVc.27; IVe.10; IVf.2-3 [in loco, come Raffaello e bottega]

Museo Nuovo

- Battesimo di Cristo, IVe.18 [Castel Gandolfo, Palazzo Apostolico, inv. 40343, come Girolamo Siciolante]

Torino

Galleria Reale

- la B. Vergine, mezza figura che stringe al seno il frutto delle sue viscere con S^t. Giovannino, IVa.127; IVi.17; IVl.46; IVn.12 [in loco, inv. 139, come Giovanni Antonio Sogliani]
- un'altra B. Vergine col Bambino, IVa.127; IVi.18, 31; IVl.46; IVn.12 [in loco, inv. 136, come Marco Cardisco]

[Torino?]

[collezione privata]

- Il conte +...+ preside del Senato d'Italia ne possiede una bella tavola rapp^e [San Gerolamo?], IVh.39 [non identificato]

Vienna

Gabinetto imperiale

- Erodiade, IVa.70, 72; IVb.53; IVh.11 [*Salomè*, in loco, inv. 202]

DIONIGI DA SESTO

Milano

[s.l.]

- una collana d'oro intagliata, IVa.5, 14; IVb.5, 10; IVc.4, 14; IVd.5, 15 [non identificata]

FERRARI GAUDENZIO

Saronno

Chiesa della Madonna

- cupola, IVg.7 [in loco]

FIGINO AMBROGIO

Milano

San Giovanni alle case rotte

- copia fatta di un dipinto di Cesare da Sesto rappr^e. Erodiade [...] nella sacristia di S^t. Giovanni alle Caserotte, IVa.9-12, 46; IVb.12-16; IVc.9-10; IVd.11, 16-20 [non identificato]

GIAMPIETRINO (GIOVANNI PIETRO RICCIO)

Bergamo

Galleria Carrara

- Maddalena penitente, IIa.27; IIb.33 [in loco, inv. 104]

Isola Bella

Borromeo, collezione

- Cleopatra, Ic.78; IIa.23; IIb. 28 [*Sofonisba*, in loco]
- altra donna semignuda, Ic.78 [*Didone*, in loco]

Legnano

San Magno

- ancona dell'altare di Legnano (S^t. Giuseppe e S^t. Giovanni Evangelista, B^{ta}. Vergine col Bambino in mezzo), IIa. 28-29; IIb. 14-17 [*San Giuseppe e San Giovanni Evangelista*, in loco; *Madonna con il Bambino*, ubicazione sconosciuta]

Milano

Borromeo Giberto, collezione

- Cristo sofferente, IIa.24; IIb.31 [Nancy, Musée des Beaux-Arts, inv. 942, fig. 8]
- S^{ta}. Caterina, IIa.25; IIb.32 [Isola Bella, collezione Borromeo]
- Abbondanza, IIa.26; IIb.32 [Isola Bella, collezione Borromeo]

Duomo

- sala della libreria della cattedrale, IIa.6-9, 12, 14; IIb.6-10, 19 [perduti, come Giovanni Pietro Rizzi]

Galleria di Brera

- Maddalena, IIa.18; IIb.24 [in loco, Reg. Cron. 454]

Pinacoteca Ambrosiana

- B. Vergine col Bambino ed indietro una figura, IIa. 20-21; IIb.25 [ubicazione sconosciuta, in loco fino al 1965]
- S^t. Giovanni, IIa.19; IIb.26 [in loco, inv. 1164]
- Madonna col Bambino, IIa.19; IIb.26 [in loco, inv. 81, come bottega di Bernardino Luini]

[San Barnaba]

- copia del Cenacolo di Leonardo, IIb.3, 19 [Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 460, come anonimo lombardo]

San Michele sul Dosso

- Madonna con vari angeli ed altre figure, IIa.17; IIb.22 [ubicazione sconosciuta]

Taverna, casa

- le arti ed Apollo, IVb.75-77; IVl.34; IVm.13; IVn.4 [in loco, come Maestro di Ercole e Gerolamo Visconti]

Parigi

San Germano d'Auxere

- copia del Cenacolo di Leonardo, IIa.37-39, 41; IIb.36-38 [in loco, come bottega di Cesare Magni]

Torino

Galleria Reale

- Lucrezia, IIa.31; IIb.34 [in loco, inv. 239, come Giovanni Antonio Bazzi Sodoma, fig. 9]
- I Sant Caterina d'Alessandria e Pietro Martire, IIa.32; IIb.35 [in loco, inv. 140]

GIOVANNI DA TREVIGLIO

Milano

Duomo

- una tavola per la Cattedrale, IVd.22 [*Maestà*, perduta]

HAYEZ FRANCESCO

Roma

Quirinale

- una sala, IVl.39 [*Mardocheo condotto in trionfo per Susa* per il terzo salone degli appartamenti dell'Imperatrice (?), perduto]

INCINO ANTONIO

Milano

San Satiro

- quadro ad olio, IIIa.50 [*Transito di San Giuseppe*, ubicazione sconosciuta]

LEONARDO DA VINCI

Firenze

Sala del Consiglio della Repubblica, già

- la battaglia di Anghiari, Vb.12 [perduta]

[s.l.]

- famoso cartone [della *Sant'Anna*], Ic.72; IIIb.48; IVh.24; Va.12-13, 20; Vb.8-9, 16; Vc.1 [Londra, The National Gallery, inv. NG 6337]

Milano

- Navigli, IIIb.60; Vb.16 [in loco]
- in 46. giorni si disposero per la città archi, trofei, statue ed altri monumenti, Va.16-17 [perduti]

Santa Maria delle Grazie

- Cenacolo, IVa.18; IVh.23 [in loco]

LUCA DA CORTONA

Roma

Vaticano

- salito al soglio pontificio Giulio II che faceva dipingere nel Vaticano, IVb.30 [affreschi nelle Stanze, perduti]

LUINO BERNARDINO

Barlassina (?)

+Gatti+, collezione

- +... Pietà e serafini+, Ic.77 [non identificato]

Berlino

Museo

- Pitture [...] 5 storie grandi ed una piccola = Europa fra le ninfe, Europa sottomette il toro, essa sul toro e ninfe in lontananza – Europa in alto mare fra dei marini e Nettuno in lontananza – Venere consola Europa, Ia.38, 44; Ic.10 [Berlino, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, inv. 219 A-I]

Certosa di Pavia

Certosa

- S^t. Rocco e S^t. Cristoforo sotto l'atrio, Ic.64, 87 [*Santi Sebastiano e Cristoforo*, in loco]
- quadro nella sacristia già in una stanza = Madonna e Bamb^o. poco più di mezza figura, Ic.64 [in loco]

Chiaravalle Milanese

Abbazia

- Madonna col Bambino ed angeli, Ic.1-3 [in loco]
- Madonna col Bambino e S^t. Giuseppe, Ic.7 [in loco, come copia da Bernardino Luini]

Como

Duomo

- Quadro detto di S^t Girolamo, Ic.44-45 [in loco]
- Due a tempera rapp. la Nascita di Gesù e l'Adoraz^c. de' Magi, Ic.46 [in loco]
- Sposaliz^o. di M^a. Vergine e l'Andata in Egitto, a tempera sulla tela, Ic.46 [in loco, come Gaudenzio Ferrari]

Crocette di Mozzo

Lochis, collezione

- Presepio, Ic.36-38 [Bergamo, Accademia Carrara, inv. 704]

Firenze

Galleria Nazionale

- Erodiade e la sua servente che riceve la testa di S. Gio. Batta dallo scherano, Ic.52-53, 63 [in loco, inv. 1890, n. 1454]

Isola Bella

Borromeo, collezione

- la B.V. col putto, Ib.11; Ic.78; Va.52; Vc.31; Vd.25 [non identificata]

Legnano

San Magno

- Pala del maggior altare, Ic.47 [in loco]

Londra

Ashburton, collezione

- S^{ta}. Famig^a., Ic.60 [ubicazione sconosciuta]

Galleria Nazionale

- Cristo fra i Dottori, Ic.9, 59, 61 [in loco, inv NG18]

Lugano

Chiesa degli Angeli

- Crocifissione, Ic.25, 93 [in loco]
- Lunetta la Madonna il Bamb^o. e S^t. Giovannino, Ic.26 [in loco]
- Cena ultima di Cristo cogli apostoli, Ic.27 [in loco]

Vedani, casa

- Cristo crocifisso, Ic.28 [Dino (Sonvico), San Nazario]

Meda

Chiesa

- Madonna col Bamb^o. e S^t. Gius. Dormiente, Ic.79 [non identificato]
- Cristo che addita un fanciullo ad un apostolo ed un monaco di S^t. Bern., Ic.79 [non identificato]
- Madonna col Bamb^o. ed una +giovin+ donna, Ic.79 [non identificato]
- S^t. Gio. Batta in piedi con un agnello in braccio, Ic.79 [non identificato]

Milano

Borgia Cesare, collezione

- Madonna mezza figura col Bambino, Ic.30 [Milano, collezione Giulia Maria Crespi]

Borromeo Giberto, collezione

- Susanna fra vecchioni, Ic.40 [Isola Bella, collezione Borromeo]
- Madonna col Bamb^o., Ic.41 [non identificato]
- Erodiade collo scherano colla testa di S^t. Gio. Batta., Ic.41 [Isola Bella, collezione Borromeo]

Casati, collezione

- Cristo fra dottori, Ic.9 [non identificato]

Chiesa di Monforte

- la B. Verg^e. il Bamb. e S^t. Giovannino, Ic.42, 49 [non identificato]

Galleria di Brera

- La bella Vergine col putto fra S^t. Antonio Abate e S^{ta}. Barbara, con un putto ai piedi con liuto fra le mani, Ia.34-37; Ib.8, 10, 12-13; Ic.55 [Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 45; in deposito presso il Museo nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, inv. D.252]
- Bella una Fucina di Vulcano, Ic.90, 92 [in loco, Reg. Cron. 5520]
- Sacrificio a Pan, Ia.40; Ib.4; Ic.90, 92 [in loco, Reg. Cron. 63]
- La S^{ta}. Caterina portata da 3 angeli, Ia.40; Ib.4; Ic.91-92 [in loco, Reg. Cron. 50]

Litta, collezione

- sei pezzi compresa una mezza figura di Cristo = uno rap. il Presepio, la Vergine presenta il fig^o. ad un Magio che sta per adorarlo, altri vengono a quella volta, Ic.69 [Parigi, Musée du Louvre, inv. M.I.713-718]

Oratorio di San Rocco

- S^t. Cristoforo seduto, Ic.76 [in loco]
- Madonna, Ic.76 [in loco]

Oratorio di Santa Corona

- Coronazione di Spine di G. Cristo con ai lati 12 socii, Ia.41, 46-51; Ib.14-22; Ic.6, 87 [in loco]
- altri dipinti, de' quali ora non rimane traccia alcuna, Ib.23 [affreschi di Giovanni Pietro e Aurelio Luini (?), perduti]

Ospizio della Carità

- Carità, Ic.49 [perduta]

Passalacqua, collezione

- Presepio, Ic.65 [New Orleans, Museum of Art, inv. 61.77]

Pinacoteca Ambrosiana

- Copia dipinta, fatta da Luino del cartone di S^{ta}. Anna, Ic.72 [in loco, come bottega di Bernardino Luini, inv. 92]
- Maddalena, Ic.73 [in loco, come copia da Bernardino Luini, inv. 404]
- S^t. Gio Batta con in braccio l'agnello, Ic.74 [*Gesù Bambino con l'agnello*, in loco, inv. 82]
- S. Girol^o. penitente, mezza figuretta = ora +parlasi+ di And. Solari, Ic.74 [in loco, inv. 83, come Giovanni Agostino da Lodi (?)]
- Beata Vergine, in tavola, Ic.75 [in loco, inv. 81, come bottega di Bernardino Luini]
- Madonna col Bamb^o. e S^t. Giovannino, Ic.75 [in loco, almeno fino al 1956, come copia da Bernardino Luini]

- Apparizione di Cristo alla Maddalena, Ic.75 [in loco, inv. 776, come bottega di Bernardino Luini]
 - disegno dell'Angelo con Tobio, Ic.75 [in loco, inv. F. 290 inf. n. 10]
 - Madonnina che legge, Ic.75 [*Santa Barbara che legge*; in loco, inv. F 290 inf. n. 9]
- Rabia, casa, già
- diverse cose che egli poi dipinse in via d'ornamenti; molte statue imitate o copiate [...] fra le quali il Laocoonte, Ia.38-39, 42; Ib.4; Ic.11 [perduti]
- Reichmann, albergo
- Affresco sotto al portico, Ic.51 [non identificato]
- San Barnaba
- Pietà, Ic.32, 43 [in loco, come Aurelio Luini]
- San Giorgio
- Cappella allora del Sacramento, Ia.24-29; Ib.35; Ic.4 [in loco]
- San Carlo
- Adoraz. de' Magi, Ic. 87 [in loco, come Maestro di Giovanni Agostino Gambaudo, fig. 10]
- San Maurizio al Monastero Maggiore
- Martirio di S^t. Sigismondo, e S^t. Maurizio ai lati in due riquadri. Di sotto, in due lunette, sono da un lato con una monaca in ginocchio, dall'altro una persona maschile ugualmente in ginocchio fra altre; questi dipinti sembrano ad olio. [...] In alto sopra l'altare fra i due martiri è l'Assunz^e. della Madonna fra Santi. Sotto la cornice architettonica, dove è la griglia, ed +...+, lo spazio è diviso in 4. parti e vi sono quelle bellissime figure raffaellesche quanto mai, Ib.4; Ic.12-14, 17-18 [in loco]
 - Cappella presso l'altar magg^e. a destra con sulla parete di mezzo, a fresco, Flagellaz^e. di Cristo e +due Santi laterali+. Sopra le due portine S^{ta}. Caterina, liberata dalla ruota che si spezza e manigoldo in fuga ed altri caduti, che in ginocchio ringrazia iddio; dall'altra Santa Caterina decollata – questa seconda opera, specialmente la testa, rifatta – vi è scritto nella cornice da un lato Franciscus – dall'altro Besutius; nel mezzo 25. aprile 1530, Ic.12, 15-16 [in loco]
 - nell'interno, dietro l'altare, è la chiesa divisa da un arco sotto cui sono pitture che sembrano fatte ad imitaz^e. di Luino, e leggesi la data del 155+1+, Ic.18 [in loco, come bottega di Luini]
- Sant'Ambrogio
- Disputa fra Dottori nell'atrio della sacristia, Ia.22-23, 33; Ic.5 [in loco, come Ambrogio Bergognone, fig. 11]
- Santa Maria della Pace
- avvanzi [...] in una volta d'una cappella diversi angeli nelle lunette e in scompartimenti, Ic.29 [Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 1103-1126, s.n.]
- Santa Maria della Passione
- una Pietà, Ia.22-23; Ic.8 [in loco, come Bernardino Ferrari]
- Santa Marta
- due angeli istanti sulla porta, Ic.66 [perduti]
 - un Cristo entro nicchia, Ic.66 [Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 16; in deposito presso il Museo nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, inv. D.235]
 - nella chiesa interna un Cristo colla Vergine e S^t. Gio, Ic.66 [perduto]
- Scotti, collezione
- Madonna fra varii S^{ti}., figure intere, Ic.31, 67-68 [Torino, collezione Di Rovasenda]
- Trivulzio, collezione
- Luino di Casa Triulzi rappres. [***], Ic.89 [non identificato]
- Monaco di Baviera
- Galleria
- S^a. Caterina cogli strumenti del suo martirio, Ic.57 [in loco, come anonimo lombardo, inv. 5265]
 - Mad^a. che allatta il suo Bambino, Ic.57 [non identificato]
- Monza

San Giovanni

- S. Gerardo, Ia.68-69; Ib.34; Ic.24 [in loco]

Napoli

Regia Galleria

- due figure di profilo adorano la Vergine e il div. suo Figlio, Ic.80 [in loco, inv. Q1930, n. 95, come Giovanni Agostino da Lodi, fig. 12]
- S. Gio. colla destra indica = l'*Ecce agnus dei* scritta nell'alto a lettere d'oro, Ic.80 [in loco, inv. 895, come anonimo lombardo]

Parigi

Galleria Nazionale

- Sacra Famiglia, Ic.83 [in loco, inv. 359]
- Salomè figlia d'Erodiade che riceve la testa di S^t. Gio, Ic.83 [in loco, inv. 361]
- Gesù dormiente, Ic.83-84 [in loco, inv. 360]

Pourtalès, collezione

- la Madonna mezza figura col Bambino, Ic.56 [Londra, The Wallace Collection, inv. P10]
- un altro è detto fossevi di eguale merito, Ic.56 [non identificato]

Ponte in Valtellina

San Maurizio

- la Verg. che benedice le palme del martirio a S^t. Maurizio, Ic.50, 70 [in loco]

Roma

Aldobrandini, collezione, già

- Cristo fra i Dottori, Ic.59, 61 [Londra, The National Gallery, inv. NG18]

Sciarra Colonna, collezione

- La Modestia e la Vanità, Ic.62 [Pregny (Ginevra), collezione Rothschild]

Saronno

Chiesa della Madonna

- quattro grandi storie della Madonna, e rappresentano, oltre la detta Presentazione al tempio, Lo sposalizio di M^a. Vergine, L'adorazione de' Magi, e Cristo trovato a disputare fra' Dottori, Ia.3-4, 52-58, 60-61, 63-66; Ib. 24-25, 30-33; Ic.19 [in loco]
- altre [figure] nelle pareti e nella volta della cappella dove è una Ultima Cena di Cristo cogli apostoli in legno dipinto, Ia.58; Ib.25 [in loco]
- Presepio di Bernardino dipinto, colla data pure del 1525., in un corridojo del vicino chiostro, Ia.58; Ib.25; Ic.20 [in loco]
- cartone della vetrata che rappresenta l'Annunciazione, con di sopra il Padre eterno, Ia.59; Ib.26 [non identificato]
- diverse figure intorno al coro, Ia.58; Ib.25; Ic.21 [in loco]

Torino

Galleria Reale

- Sacra famiglia in tavola, Ic.81 [non identificato]
- Erodiade colla testa di S^t. Gio. Batta, in tavola, Ic.81 [in loco, inv. 199, come copia antica da Andrea Solario]

Tremezzo

Villa Carlotta

- Venere e Vulcano, Ic.90, 92 [Parigi, Musée du Louvre, inv. M.I.345, come pittore lombardo tra Bernardo Zenale e Bernardino Luini]

Vienna

Galleria Esterhazy

- S^{ta}. Caterina, Ic.58 [Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 50, come anonimo lombardo]

Vigevano

Municipio

- nove figure di santi ed un gruppo composto di G. Cristo morto, la B^a. Vergine e S^t. Giovanni ove, fra le prime, la figura di S^t. Andrea potrebbe credersi levata dalle Sale Vaticane, Ia.37; Ib.8-9; Ic.23, 82 [*Sant'Ambrogio, Sant'Andrea, Santa Caterina d'Alessandria, San Gerolamo, Pietà*, in loco, come Bernardino Ferrari, fig. 13]

San Domenico

- Nella sacristia [...] il De Pagave disse che fosse una grande pittura di Lovino le cui teste erano assai rafaellesche, Ic.22 [non identificato]

MARCO D'OGGIONO

Milano

Refettorio della Pace

- Crocifissione, IVa.60, 65; IVg.3; IVh.3-4 [in loco, come Bernardino Ferrari]

MIROFOLI DA SEREGNO GIOVANNI ANGELO

Milano

Duomo

- le ante di un organo [nella Cattedrale], IVd.22 [perdute]

PALAGI PELAGIO

Milano

Palazzo Arese

- [architettura], IVl.40 [perduto]

Roma

Palazzo Torlonia

- una sala, IVl.39 [*Storie di Teseo*, perduto]

Quirinale

- una sala, IVl.39 [dipinto per il terzo salone degli appartamenti dell'Imperatrice (?), perduto]

Torino

Palazzo Reale

- incominciò una sala assai grande, con ornamenti, e poi deve avervi fatto [il] cartone per la volta e dipinta, IVl.40 [Sala da ballo (?), in loco]

[Piazza Palazzo di città (?)]

- Come scultore aveva fatto in Torino il gruppo [***] che venne anche da lui fuso in bronzo, IVl.42 [*Monumento al Conte Verde* (?), in loco]

PEDRETTI FERMO

[s.l.]

- Francesca da Rimini, Ic.48 [non identificato]

PERONI GIUSEPPE

Milano

Calvi, collezione

- abbozzetto [per l'*Estasi di San Filippo Neri*], IIIb.64 [non identificato]

San Satiro

- quadro ad olio, IIIa.50, 52; IIIb.56, 64 [*Estasi di San Filippo Neri*, in loco]

PERUGINO PIETRO

Certosa di Pavia

Certosa, già

- ancona, IVa.18; IVd.24 [Polittico di San Michele: *Dio Padre*, in loco; *Madonna con il Bambino*, *San Michele*, *San Raffaele e Tobio*, Londra, The National Gallery, inv. 288.1-3]

Cremona

[Sant'Agostino]

- dipinto, IVa.18; IVd.24 [*Madonna con il Bambino e i Santi Giovanni evangelista e Agostino*, in loco]

Roma

Vaticano

- salito al soglio pontificio Giulio II che faceva dipingere nel Vaticano, IVb.30 [affreschi nelle Stanze, perduti]

PERUZZI BALDASSARRE

Ostia

Episcopio

- diverse storie, IVa.24-26; IVb.19, 26-27; IVc.19-20; IVd.30-38; IVe.1-6 [in loco, come Baldassarre Peruzzi e bottega (con la presenza di Cesare da Sesto)]

PIETRO DELLA GATTA

Roma

Vaticano

- salito al soglio pontificio Giulio II che faceva dipingere nel Vaticano, IVb.30 [affreschi nelle Stanze, perduti]

PORTA FERDINANDO (?)

Milano

San Satiro

- quadro ad olio, IIIb.56 [non identificato]

SALAINO ANDREA

Bologna

Marescalchi, collezione

- un Cristo ½ figura, Va.47, 51; Vc.29; Vd.24 [collezione privata o Lipsia, Museum der Bildenden Künste (?), come Andrea Solario]

Brescia

Averoldo, collezione

- Vergine con il Bambino [...] che a noi pareva una replica piuttosto della Madonna dal cuscino verde che è nel Louvre di Cristof. Solari, Vd.23 [non identificato]

Crocette di Mozzo

Lochis, collezione

- Vergine che allatta il Bambino, Va.48; Vc.30 [Bergamo, Accademia Carrara, inv. 625, come anonimo lombardo da Andrea Solario, fig. 14]

Dresda

Museo

- Cristo sotto il peso della croce, Vd.26 [non identificato]
- piccolo dipinto istoriato, Vd.27 [non identificato]

Firenze

Galleria Nazionale

- Un altro dipinto che proviene dallo stesso cartone [della *Sant'Anna*], Va.32-35; Vb.28; Vc.15-17; Vd.29-30, 32-33 [in loco, inv. 1890, n. 737, come anonimo lombardo, fig. 15]

Isola Bella

Borromeo, collezione

- una mezza figura piccola assai bella di una B. Vergine che noi credemmo un Luino, Ib.11; Ic.78; Va.52; Vc.31; Vd.25 [non identificata]
- una mezza figura assai bella, Ic.78; Va.53 [*Didone*, in loco, come Giampietrino]
- una Cleopatra coll'ancella, semi gnuda che abbia[mo] tenuto fra le cose di Gian Pietrino, Va.53 [*Sofonisba*, in loco, come Giampietrino]
- la Vergine che allatta il Bambino [...] lavoro assai diligente ma che noi crediamo una copia di quella de' Andrea Solari al Lovre, Va.54 [non identificato]

Milano

- in 46. giorni si disposero per la città archi, trofei, statue ed altri monumenti [...] e certo doveva Salaino, che sempre aveva seco [Leonardo da Vinci], doveva in quelle dipinture aver posta l'opera sua, Va.16-17 [perduti]

Arese, collezione

- Un ritratto lodatissimo, Va.45; Vd.35 [non identificato]

Galleria di Brera

- una tavola di figure un terzo del naturale, rappresentanti la B. Vergine col Bambino S^t. Giovannino, i S^{ti}. Pietro, Paolo, dipinto fatto con molta diligenza d'ombre e d'effetto non molto forte, accostandosi nel colorito alla prima maniera del Beltraffio, Va.42; Vc.21; Vd.21 [in loco, Reg. Cron. 488, come Maestro di Ercole e Gerolamo Visconti, fig. 16]
- un'altra Madonna con il putto S^t. Giovannino e S^t. Giuseppe di piccole figure, Va.42; Vd.22 [in loco, Reg. Cron. 467, come Cesare Magni]
- Un'altra ne è pure di figure poco meno del vero d'una B. Vergine col Putto, Va.43 [in loco, Reg. Cron. 464, come ambito di Cesare da Sesto]

Mazenta, collezione (già)

- Un St. Girolamo ½ figura, Va.56; Vc.24, 27; Vd.19-20 [Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 754, come Cesare da Sesto]

Pinacoteca Ambrosiana

- una mezza figura poco minore del naturale di S^t. Gio. Batta nel deserto, Va.44; Vc.23; Vd.17-18 [in loco, inv. 98, come anonimo lombardo]

San Girolamo

- due storie di quel Santo penitente, Vd.16 [Stoccolma, Nationalmuseum, inv. 2494 (?); Southampton, City Art Gallery, inv. 2/1958 (?), come Cesare da Sesto]

Monaco di Baviera

Leuchtenberg, collezione

- tavola che doveva rappresentare perfettamente in colore la stupenda composizione da Leonardo fatta in cartone per l'altare della SS^a. Annunciata di Firenze, IVh.24; Va.20-24; Vb.16-21; Vc.1-5; Vd.1-3 [Los Angeles, Armand Hammer Museum, Willits J. Hole Collection, inv. 39.40.16546.12/49, come anonimo lombardo (Salaino?)]

Parigi

Galleria Nazionale

- quadro sul cartone di Leonardo detto di S^{ta}. Anna, Va.29-30; Vc.12-14; Vd.10 [in loco, inv. 776, come Leonardo da Vinci]
- il ritratto d'una donna veduta di profilo con ornamento in capo di velluto rosso guarnito d'oro e di perle, e con velo nero che le cade sulle spalle e vestito di stoffa turchina, Va.36, 57; Vc.28 [in loco, inv. 786, come anonimo lombardo, fig. 17]
- S^t. Gio. Batta nel deserto, Va.44; Vc.23; Vd.17-18 [in loco, inv. 775, come Leonardo da Vinci (?)]

- B. Vergine, col Bambino e S^{ta}. Maria Elisabetta, S^t. Giovannino e l'arcangelo S^t. Michele, Vd.11 [in loco, inv. 785, come anonimo lombardo, fig. 18]

Roma

Albani Castelbarco poi Torlonia, collezione

- una B. Vergine col putto, Va.26, 46; Vc.8; Vd.6 [in loco, come pittore leonardesco]

Vicenza (?)

Parroco, collezione del

- Sul disegno di Leonardo sicuramente è un dipinto di una Madonna ½ figura che allatta il Bambino [...] inciso dall'incisore G. Magonio, Va.55 [*Madonna del cuscino verde*, copia da Andrea Solario (?), non identificato]

SANZIO RAFFAELLO

Milano

San Celso, sagrestia

- [*Sacra Famiglia con San Giovannino*], Vb.18 [Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 174, come bottega di Raffaello]

Roma

Vaticano

- sale, IVa.29; IVb.30; IVc.24 [in loco]
- logge [con Giulio Romano, Pierino del Vaga, Pellegrino da Modena], IVa.29-30; IVb.30-32; IVc.26-27; IVe.8-9; IVf.1-2 [in loco]

SODOMA

Roma

Vaticano

- salito al soglio pontificio Giulio II che faceva dipingere nel Vaticano, IVb.30 [affreschi nelle Stanze, perduti]

SOLARIO ANDREA

Parigi

Galleria Nazionale

- Vergine che allatta il Bambino, Va.54; Vc.30; Vd.23 [in loco, inv. 673]



1

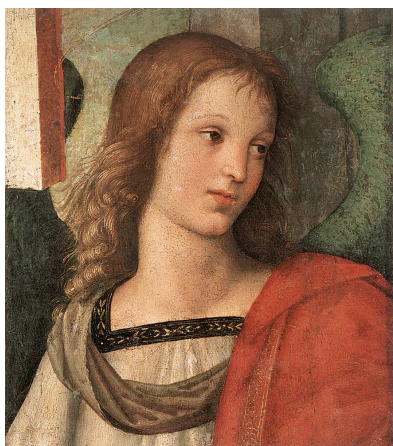


2



3

1. Giovanni Antonio Boltraffio (?), *Madonna con il Bambino*, Berlino, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, inv. 207.
2. Altobello Melone, *Ritratto di dama*, Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 7269 [Giovanni Antonio Boltraffio secondo Girolamo Luigi Calvi].
3. Bernardino de' Conti, *Ritratto di dama*, già Milano, collezione Marescalchi, ubicazione sconosciuta [Giovanni Antonio Boltraffio secondo Girolamo Luigi Calvi]



4



5



6

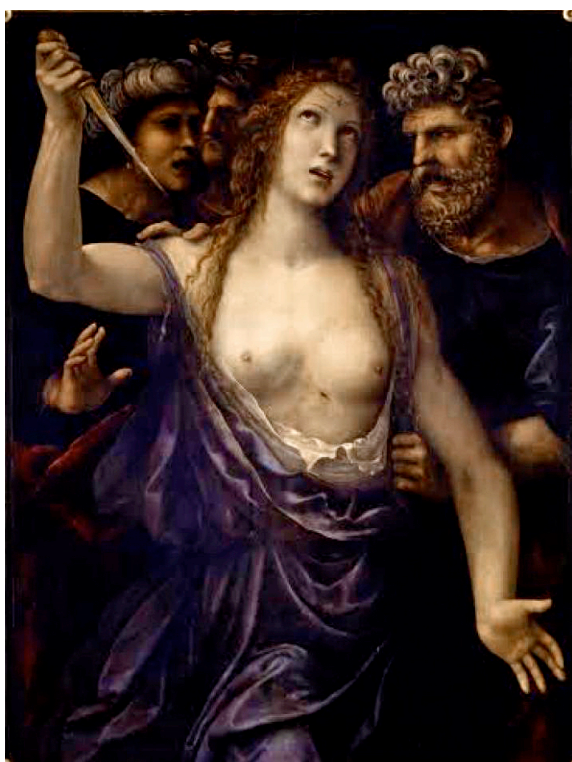


7

4. Raffaello Sanzio, *Angelo*, Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo, inv. 149 [Cesare da Sesto secondo Girolamo Luigi Calvi].
5. Giovanni Agostino da Lodi, *Ritratto di gentiluomo*, ubicazione sconosciuta [Cesare da Sesto secondo Girolamo Luigi Calvi].
6. Bernardino Marchesi da Cotignola, *Morte di Cleopatra*, Bayeux, Musée d'art et d'histoire Baron Gérard, inv. P0177 [Cesare da Sesto secondo Girolamo Luigi Calvi].
7. Maestro di Giovanni Agostino Gambaudi, *Madonna con il Bambino tra i Santi Agostino e Giovanni Evangelista*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca, inv. 336 [Cesare da Sesto secondo Girolamo Luigi Calvi].



8



9

8. Giovanni Pietro Rizzoli detto il Giampietrino, *Ecce Homo*, Nancy, Musée des Beaux-Arts, inv. 942.

9. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Lucrezia*, Torino, Galleria Sabauda, inv. 239 [Giampietrino secondo Girolamo Luigi Calvi].



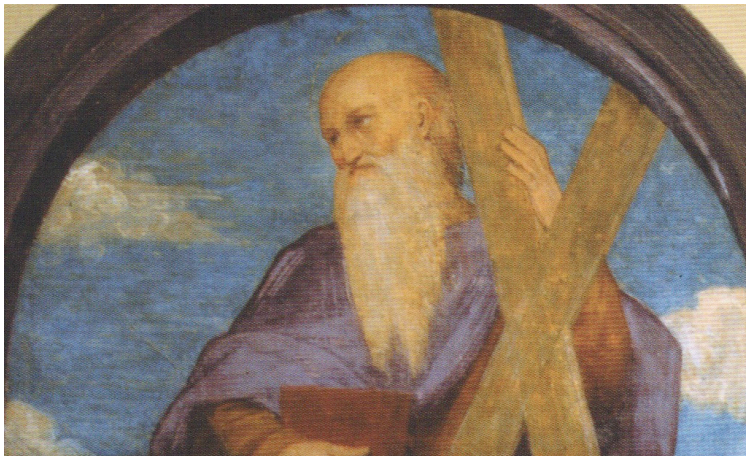
10



11



12



13

10. Maestro di Giovanni Agostino Gambaudi, *Adorazione dei Magi*, Milano, San Carlo al Corso [Bernardino Luini secondo Girolamo Luigi Calvi].

11. Ambrogio Bergognone, *Cristo fra i Dottori*, Milano, Sant'Ambrogio [Bernardino Luini secondo Girolamo Luigi Calvi].

12. Giovanni Agostino da Lodi, *Madonna con il Bambino e due donatori*, Napoli, Museo di Capodimonte, inv. Q1930, n. 95 [Bernardino Luini secondo Girolamo Luigi Calvi].

13. Bernardino Ferrari, *Sant'Andrea*, Vigevano, Palazzo Comunale [Bernardino Luini secondo Girolamo Luigi Calvi].



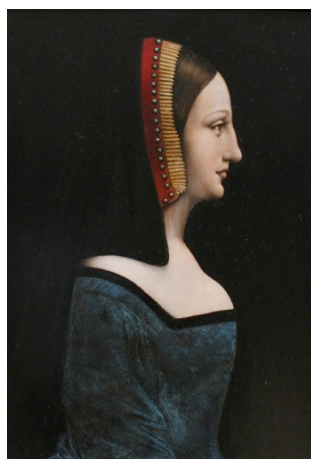
14



15



16



17



18

14. Copia da Andrea Solario, *Madonna del latte*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. [Salaino secondo Girolamo Luigi Calvi]

15. Anonimo lombardo, *Madonna con il Bambino, Sant'Anna e l'agnello*, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 737 [Salaino secondo Girolamo Luigi Calvi].

16. Maestro di Ercole e Gerolamo Visconti, *Madonna con il Bambino, San Giovannino e i Santi Pietro e Paolo*, Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 488 [Salaino secondo Girolamo Luigi Calvi].

17. Anonimo lombardo (?), *Ritratto di dama*, Parigi, Musée du Louvre, inv. 786 [Salaino secondo Girolamo Luigi Calvi].

18. Anonimo lombardo, *Madonna con il Bambino, Sant'Anna, San Giovannino e un angelo*, Parigi, Musée du Louvre, inv. 785 [Salaino secondo Girolamo Luigi Calvi].

Abbreviazioni d'archivio

Apice	Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale, Università degli Studi, Milano
ASDMi	Archivio Storico Diocesano, Milano
ASFi	Archivio di Stato, Firenze
ASMi	Archivio di Stato, Milano
AVFDMi	Archivio Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano
BAMi	Biblioteca Ambrosiana, Milano

Bibliografia

AGOSTI 1990

G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1990.

AGOSTI 1993

B. Agosti, "Raphael" and Salaino in S. Maria presso S. Celso, Milan, in «The Burlington Magazine», CXXXV, 1993, pp. 563-565.

AGOSTI 1996a

B. Agosti, *Riflessioni su un manoscritto di Cesare Cesariano*, in *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, atti del seminario di studi (Varenna, 7-9 ottobre 1994), a cura di M.L. Gatti Perer, A. Rovetta, Milano, Vita e Pensiero, 1996, pp. 67-71.

AGOSTI 1996b

B. Agosti, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano, Jaca Book, 1996.

AGOSTI 1998

G. Agosti, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in B. Agosti, G. Agosti, C.B. Strehlke, M. Tanzi, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1998, pp. 39-93.

AGOSTI 2001

G. Agosti, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, catalogo della mostra (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), Firenze, Leo S. Olschki editore, 2001.

AGOSTI 2005

G. Agosti, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano, Feltrinelli, 2005.

AGOSTI 2012

G. Agosti, *Bramantino a Milano*, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco – Cortile della Rocchetta – Sala del Tesoro – Sala della Balla, 16 maggio – 25 settembre 2012), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2012, pp. 21-79.

AGOSTI 2015

G. Agosti, *Per le Memorie milanesi di Stefano B.*, in A.F. Albuzzi, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi [1773-1778]*, a cura di S. Bruzzese, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. VII-XIX.

AGOSTI, BATTEZZATI, STOPPA 2016

G. Agosti, C. Battezzati, J. Stoppa, *San Maurizio al Monastero Maggiore. Guida*, Milano, Officina Libraria, 2016.

AGOSTI, FARINELLA 1989

G. Agosti, V. Farinella, *Qualche difficoltà nella carriera di Cesare da Sesto*, in «Prospettiva», 53-56, (1988-1989) 1990, pp. 325-333.

AGOSTI, STOPPA 2012

G. Agosti, J. Stoppa, *Ragioni bibliografiche*, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco – Cortile della Rocchetta – Sala del Tesoro – Sala della Balla, 16 maggio – 25 settembre 2012), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2012, pp. 81-87.

AGOSTI, STOPPA, TANZI 2011

G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Dopo Rancante, intorno a Varese*, in *Francesco De Tatti e altre storie*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2011, pp. 14-49.

ALBUZZI 1773-1778

A.F. Albuzzi, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi [1773-1778]*, a cura di S. Bruzzese, Milano, Officina Libraria, 2015.

AMERIGO 2005-2006

S. Amerigo, *Per un'edizione de «Le couronnement du roy François, premier de ce nom» di Pasquier Le Moyne*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2005-2006 (relatore G. Agosti).

AMORETTI 1804

C. Amoretti, *Memorie storiche su la vita, gli studj, e le opere di Lionardo da Vinci*, in L. Da Vinci, *Trattato della pittura*, a cura di C. Amoretti, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1804, pp. 9-207.

Annali della fabbrica del Duomo 1880

Annali della fabbrica del Duomo di Milano. Dall'origine fino al presente, III, Milano, Tipografia Sociale E. Reggiani e C., 1880.

ANNONI 1906

A. Annoni, *Per la Milano Artistica. L'Oratorio di San Rocco presso la Simonetta*, in «Rassegna d'Arte», VI, 1906, 3, pp. 38-40.

Antologia delle guide 1997

Antologia delle guide di Milano relative a Santa Maria dei Servi, a cura di M.C. Visentin, in *Santa Maria dei Servi tra Medioevo e Rinascimento. Arte superstita di una chiesa scomparsa nel cuore di Milano*, catalogo della mostra (Milano, San Carlo al Corso, Rotonda della basilica, 9-30 giugno 1997), a cura di E.M. Ronchi, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 1997, pp. 67-72.

Archivi 1975

Archivi e archivisti milanesi, I, a cura di A.R. Natale, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1975.

ARESE 1967

F. Arese, *Una quadreria milanese della fine del Seicento*, in «Arte Lombarda», XII, 1967, pp. 127-142.

ARGELATI 1745

F. Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, II, Mediolani, in *ædibus palatinis*, 1745.

Atti 1818

Atti della Cesarea Regia Accademia delle Belle Arti di Milano. Discorsi letti nella grande aula del Regio Cesareo Palazzo delle Scienze e delle Arti in Milano, Milano, Stamperia Reale, 1818.

Atti 1819

Atti della Cesarea Regia Accademia delle Belle Arti di Milano. Discorsi letti nella grande aula del Regio Cesareo Palazzo delle Scienze e delle Arti in Milano, Milano, Stamperia Reale, 1819.

Atti 1822

Atti della Cesarea Regia Accademia delle Belle Arti di Milano. Discorsi letti nella grande aula del Regio Cesareo Palazzo delle Scienze e delle Arti in Milano, Milano, Stamperia Reale, 1822.

Atti 1833

Atti della Cesarea Regia Accademia delle Belle Arti di Milano. Discorsi letti nella grande aula del Regio Cesareo Palazzo delle Scienze e delle Arti in Milano, Milano, Stamperia Reale, 1833.

Atti 1834

Atti della Cesarea Regia Accademia delle Belle Arti di Milano. Discorsi letti nella grande aula del Regio Cesareo Palazzo delle Scienze e delle Arti in Milano, Milano, Stamperia Reale, 1834.

BACCHI 1997

A. Bacchi, *Sugli esordi di Bernardino Ferrari*, in *Settanta studiosi italiani. Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, *et al.*, Firenze, Le lettere, 1997, pp. 247-252.

BALDINUCCI 1681-1728

F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* [1681-1728], con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli [1846], II, Firenze, S.P.E.S., 1974.

BALLARIN 1985

A. Ballarin, *Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento: Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio* [1985], in A. Ballarin, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, I, con la collaborazione di M. Menegatti, B.M. Savy, Verona, Edizioni dell'Aurora, 2010, pp. 5-45.

BALLARIN 1996-2000a

A. Ballarin, *Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento* [1996-2000], in A. Ballarin, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, I, con la collaborazione di M. Menegatti, B.M. Savy, Verona, Edizioni dell'Aurora, 2010, pp. 581-702.

BALLARIN 1996-2000b

A. Ballarin, *Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento. Addenda* [1996-2000], in A. Ballarin, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, III, con la collaborazione di M. Menegatti, B.M. Savy, Verona, Edizioni dell'Aurora, 2010, pp. 1022-1048.

BALLARIN 2006

A. Ballarin, *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B.M. Savy, I, Cittadella, Bertinocello Artigrafiche, 2006.

BANDERA BISTOLETTI 1990

S. Bandera Bistoletti, *Gian Lorenzo Bernini e la copia del "Cenacolo" di Leonardo a Saint-Germain l'Auxerrois*, in *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, a cura di M.T. Fiorio, P.C. Marani, Milano, Electa, 1990, pp. 194-198.

BARNI 1927

L. Barni, *Ricerche intorno all'opera di Leonardo da Vinci e di Bramante in Vigevano* [1927], in L. Barni, *Vigesimum: scorci di archeologia, storia, critica e folclore vigevanesi*, Pavia, Tipografia del Libro, 1986, pp. 112-122.

BARTALINI, ZOMBARDO 2012

R. Bartalini, A. Zombardo, *Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma. Fonti documentarie e letterarie*, Vercelli, Società Storica Vercellese – Museo Borgogna, 2012.

BATTAGLIA 1992

R. Battaglia, *Le «Memorie» della Certosa di Pavia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 22, 1992, pp. 85-198.

BATTEZZATI 2010-2011

C. Battezzati, *Ricerche su Gaetano Cattaneo*, tesi di specializzazione, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2010-2011 (relatore G. Agosti).

BATTEZZATI 2013

C. Battezzati, *Liberale visto da Milano. Due lettere del 1825 a Gaetano Cattaneo*, in «Verona illustrata. Rivista del Museo di Castelvecchio», 26, 2013, pp. 21-33.

BATTEZZATI 2016a

C. Battezzati, «*Avec toute l'ardeur dont je suis capable*». Gaetano Cattaneo e la storia dell'arte lombarda tra Milano e Dresda, in *Bossi e Goethe. Affinità elettive nel segno di Leonardo*, a cura di F. Mazzocca, F. Tasso e O. Cucciniello, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 173-193.

BATTEZZATI 2016b

C. Battezzati, *Per Leonardo da Besozzo a Napoli, circa 1835*, in «Concorso. Arti e Lettere», 2016, IX, pp. 6-27.

BELLONI, FERRARI 1974

A. Belloni, M. Ferrari, *La Biblioteca Capitolare di Monza*, con aggiunte di L. Tomei, Padova, Editrice Antenore, 1974.

BELTRAMI 1901

L. Beltrami, *Bramante a Milano (II)*, in «Rassegna d'Arte», I, 1901, pp. 100-103.

BELTRAMI 1911

L. Beltrami, *Luini 1512-1532. Materiale di studio*, Milano, Allegretti, 1911.

BELTRAMI 1919

L. Beltrami, *L'enigma di Andrea Salai risolto*, in «Il marzocco», 1919.

BELTRAMI 1920

L. Beltrami, *La commissione dell'ancona per la chiesa di S. Rocco in Milano a Cesare da Sesto*, Milano, Allegretti, 1920.

BÉNÉZIT 1999

E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, III, Paris, Gründ, 1999.

BENNA 1855

C. Benna, *Catalogue des tableaux, bas-reliefs et statues des diverses écoles exposés dans la Galerie Royale de Turin* [1855], Turin, J. Favale et comp., 1857.

BERENGO 1974

M. Berengo, s.v. *Calvi, Felice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1974, pp. 10-12.

BERENGO 1980

M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980.

BERENSON 1894

B. Berenson, *The Venetian painters of the Renaissance. With an index of their works*, New York – London, G.P. Putnam's sons, 1894.

BERENSON 1907

B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York – London, G.P. Putnam's Sons, 1907.

BERGOSSI, CALDERARI 2015

R. Bergossi, L. Calderari, *Il complesso di Santa Maria degli Angeli e il centro culturale LAC Lugano Arte e Cultura*, Berna, GSK, 2015.

Bernardino Luini 2014

Bernardino Luini e i suoi figli, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile – 13 luglio 2014), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014.

Bernardino Luini. Itinerari 2014

Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014.

BERSELLI 1997

E. Berselli, *Un committente e un pittore alle soglie del Cinquecento: Girolamo Casio e Giovanni Antonio Boltraffio*, in «Schede Umanistiche», II, 1997, pp. 123-143.

BIANCHI 2005

A. Bianchi, *La Prepositura dei Santi Pietro e Paolo in Borgo Monforte e i Somaschi (1571-1778)*, in *Palazzo Diotti a Milano. Storia arte istituzioni*, I, a cura di N. Raponi, A. Scotti Tosini, Milano, Skira, 2005, pp. 11-26.

BIANCHI 2014

E. Bianchi, *Una famiglia di intagliatori lombardi: i Da Corbetta*, in *Picta et inaurata. Scultura in legno tra Gotico e Rinascimento in provincia di Varese*, atti del convegno (Castello di Masnago, dicembre 2009), a cura dei Musei Civici di Varese, Varese, Nomos edizioni – Società Storica Varesina, 2014, pp. 11-28.

BIANCONI 1787

[C. Bianconi], *Nuova guida di Milano. Per gli Amanti delle Belle Arti e delle Sacre e Profane Antichità Milanesi*, Milano, Stamperia Sirtori, 1787.

BIANCONI 1795

C. Bianconi, *Nuova guida di Milano. Per gli Amanti delle Belle Arti e delle Sacre e Profane Antichità Milanesi*, Milano, Stamperia Sirtori, 1795.

BIANCONI 1796

C. Bianconi, *Nuova guida di Milano. Per gli Amanti delle Belle Arti e delle Sacre e Profane Antichità Milanesi*, Milano, Stamperia Sirtori, 1796.

BIFFI 1704-1705

G. Biffi, *Pitture, sculture et ordini d'architettura enarrate co' suoi autori, da inserirsi a' suoi luoghi, nell'opera di Milano ricercata nel suo Sito [1704-1705]*, a cura di M. Bona Castellotti, S. Colombo, Firenze, Le Lettere, 1990.

BISI, GIRONI 1833

M. Bisi, R. Gironi, *Pinacoteca del Palazzo Reale delle scienze e delle arti in Milano*, III, Milano, Imp. Regia Stamperia, 1833.

Block notes 2010

Block notes della mostra, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 – 9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2010, pp. 238-256.

BOCK 2011

H. Bock, *Das Profane und das Heilige. Die Sammlungen Solly und Boisserée im Wettstreit um die Übernahme durch Preußen*, in *Kunst als Kulturgut. Die Sammlung Boisserée*, a cura di A. Gethmann-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov, E. Weisser-Lohmann, I, *Die Sammlung Boisserée: von privater Kunstbegeisterung zur kulturellen Akzeptation der Kunst*, a cura di A. Gethmann-Siefert, München, Wilhelm Fink, 2011.

BODE 1886

W. Bode, *Die Ausbeute aus den Magazinen der Königlichen Gemäldegalerie zu Berlin*, in «Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen», 1886, VII, pp. 226-243.

BODE 1890

W. Bode, *Un maestro anonimo dell'antica scuola lombarda (il Pseudo Boccaccino)*, in «Archivio Storico dell'Arte», V-VI, 1890, pp. 192-195.

BONAZZI 1816

C. Bonazzi, *Memorie sull'Insigne Tempio di Nostra Signora presso Saronno*, Monza, Luca Corbetta, 1816.

BORA 1983

G. Bora, *La decorazione pittorica: sino al Settecento*, in *Santa Maria delle Grazie in Milano*, testi di C. Bertelli, G. Bora, A. Bruschi *et al.*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1983, pp. 140-187.

BORA 2013

G. Bora, *Sui paesaggi in San Maurizio Maggiore: Bernazzano, Luca Beltrami e Luigi Cavenaghi*, in «Raccolta Vinciana», XXXV, 2013, pp. 167-202.

BORRONI 1808

B. Borroni, *Il forastiere in Milano ossia guida alle cose rare antiche e moderne della Città di Milano suo Circondario e Territorio*, Milano, Pasquale Agnelli, 1808.

BORSIERI 1619

G. Borsieri, *Il Supplimento della Nobiltà di Milano*, Milano, Gio. Battista Bidelli, 1619.

BOSSI 1810

G. Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci. Libri quattro*, Milano, della Stamperia Reale, 1810 [ma 1811].

BOSSI 1982

G. Bossi, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, I-II, Firenze, S.P.E.S., 1982.

BOTTARI 1754-1773

G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, I-VII, Roma, Barbiellini, 1754-1773.

Bramantino 2012

Bramantino a Milano, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco – Cortile della Rocchetta – Sala del Tesoro – Sala della Balla, 16 maggio – 25 settembre 2012), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2012.

BRAMBILLA RANISE 2007

G. Brambilla Ranise, *La raccolta dimezzata. Storia della dispersione della pinacoteca di Guglielmo Lochis (1789-1859)*, Bergamo, Lubrina Editore, 2007.

BRIZIO 1966

A.M. Brizio, *Nota bibliografica*, in *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, a cura di A.M. Brizio, Torino, UTET, 1966, pp. 31-39.

BROWN 1987

D.A. Brown, *Andrea Solario*, Milano, Electa, 1987.

BRUZZESE 2014

S. Bruzzese, *Appunti sulla scultura lignea lombarda del Cinquecento in San Magno a Legnano e altrove*, in *Picta et inaurata. Scultura in legno tra Gotico e Rinascimento in provincia di Varese*, atti del convegno (Castello di Masnago, dicembre 2009), a cura dei Musei Civici di Varese, Varese, Nomos edizioni – Società Storica Varesina, 2014, pp. 29-51.

BRUZZESE 2015a

S. Bruzzese, *Genesi, tempi e composizione delle Memorie*, in A.F. Albuzzi, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi [1773-1778]*, a cura di S. Bruzzese, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. XXI-XXXVIII.

BRUZZESE 2015b

S. Bruzzese, *Per una «cronaca» delle Memorie: 1783-1948*, in A.F. Albuzzi, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi [1773-1778]*, a cura di S. Bruzzese, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. XXXIX-LXIII.

BUGANZA 2006

S. Buganza, *Bernardo Zenale: un'aggiunta al catalogo e una nuova prospettiva sugli anni tardi*, in «Nuovi Studi», XI, 2006, 12, pp. 55-70.

CAFFI 1876

M. Caffi, *Creditori della duchessa Bianca Maria Sforza*, in «Archivio Storico Lombardo», s. I, III, 1876, fascicolo 3, pp. 534-542.

CAFFI 1878

M. Caffi, *Di alcuni maestri di arte nel secolo XV in Milano poco noti o male indicati*, in «Archivio Storico Lombardo», s. I, V, 1878, fascicolo 1, pp. 82-96.

CAIRATI 2011-2012

C. Cairati, *I da Corbetta: una bottega di intagliatori nella Milano del Cinquecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2011-2012 (relatore G. Agosti).

CAIRATI 2014

C. Cairati, *Regesto dei documenti*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile – 13 luglio 2014), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 369-404.

CALLERY 1859

J.M. Callery, *La Galerie royale de peinture de Turin*, Turin, Imprimerie Falletti, 1859.

CALVI 1816

G.L. Calvi, *In morte del Cav. Giuseppe Bossi*, Milano, dalla Tipografia Sonzogno e comp., 1816.

CALVI 1826

G.L. Calvi, *Marianne*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1826.

CALVI 1846

G.L. Calvi, *Eneide di Publio Virgilio Marone*, Milano, Tipografia Ronchetti e Ferrari, 1846.

CALVI 1859

G.L. Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, I, Milano, Ronchetti, 1859.

CALVI 1861

G.L. Calvi, *Del rinnovamento dell'arte in Milano ovvero di Bramante da Milano detto anche Bramantino. Notizie lette nell'Ateneo di Milano nel luglio 1861*, Milano, Guglielmini, 1861, pp. 1-15.

CALVI 1863

G.L. Calvi, *Memoria intorno ad un dipinto del già Museo Campana ora Museo Napoleone III. Letta alla Società italiana d'archeologia e belle arti*, Milano, Tipografia D. Salvi, 1863, pp. 1-15.

CALVI 1865

G.L. Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, II, Milano, Tipografia Pietro Agnelli, 1865.

CALVI 1869

G.L. Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, III, Milano, Fratelli Borroni, 1869.

CALVI 1916

G. Calvi, *Contributi alla biografia di Leonardo da Vinci*, in «Archivio Storico Lombardo», s. V, XLIII, 1916, fascicolo 3, pp. 417-508.

CALVI 1919

G. Calvi, *Il vero nome di un allievo di Leonardo: Gian Giacomo de' Caprotti detto "Salaj"*, in «Rassegna d'Arte», XIX, 1919, pp. 138-141.

Capolavori da scoprire 2006

Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 23 novembre 2006 – 9 aprile 2007), a cura di M. Natale con la collaborazione di A. Di Lorenzo, Milano, Skira, 2006.

CARA 2012

R. Cara, *Regesto dei documenti*, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco – Cortile della Rocchetta – Sala del Tesoro – Sala della Balla, 16 maggio – 25 settembre 2012), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2012, pp. 299-340.

CARBONI 1760

G.B. Carboni, *Le pitture e le sculture di Brescia che sono esposte al pubblico, con un'appendice di alcune private gallerie*, Brescia, G.B. Bossini, 1760.

CARMINATI 1994

M. Carminati, *Cesare da Sesto 1477-1523*, Milano-Roma, Jandi Sapi Editore, 1994

Carteggi 2010

Carteggi letterari, I, a cura di S. Bertolucci, G. Meda Riquier (Edizione nazionale ed europea delle opere di A. Manzoni promossa da G. Vigorelli), XXIX, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2010

CASELLI 1827

G. Caselli, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle belle arti*, Milano, Francesco Sonzogno, 1827.

CASSANELLI 2010

R. Cassanelli, *Musei di guerra, musei in guerra. A proposito dell'apertura della Pinacoteca di Brera il 15 agosto 1809*, in *Milano 1809. La Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*, atti del convegno (2-3 dicembre 2009), a cura di S. Sicoli, Milano, Electa, 2010, pp. 132-143.

Cataloghi del Museo Campana 1861 circa

Cataloghi del Museo Campana, [Roma, s.e., 1861 circa]

Catalogo 1996

Catalogo delle opere, a cura di F. Matitti, in *La Città di Brera. Due secoli di incisione*, catalogo della mostra (Milano, Accademia di Brera, Sala Napoleonica e Biblioteca, 23 settembre – 28 novembre 1996), a cura di R. Bellini, L. Fersini, A. Musiari *et al.*, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 1996, pp. 276-286.

Catalogue de Tableaux 1870

Catalogue de Tableaux anciens de Maitres italiens et flamands composant la Galerie de M. le Comte Carlo Castelbarco de Milan, Paris, Renou et Maulde, 1870.

Catalogue of the collection 1886

Catalogue of the collection of pictures from Blenheim Palace, London, Christie, Manson & Woods, 1886.

CAVALCASELLE, CROWE 1871

G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *A History of Painting in North Italy* [1871], I-III, ed. by T. Borenius, London, John Murray, 1912.

Catalogo 1872

Catalogo delle opere d'arte antica esposte nel palazzo di Brera, catalogo della mostra (26 agosto – 7 ottobre 1872), Milano, Società cooperativa fra tipografi, 1872.

Catalogo 1892

Catalogo della R. Pinacoteca di Milano (Palazzo Brera), Milano, XYZ, 1892.

Cenni critici 1840

Cenni critici intorno alla esposizione degli artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti in Milano, in *Atti della Cesarea Regia Accademia delle Belle Arti di Milano. Discorsi letti nella grande aula del Regio Cesareo Palazzo delle Scienze e delle Arti in Milano*, Milano, Stamperia Reale, 1840.

CESARIANO 1521

C. Cesariano, *Vitruvio De Architectura. Libri II-IV. I materiali, i templi, gli ordini*, a cura di A. Rovetta, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

CIANCABILLA 2014

L. Ciancabilla, *Per una "prima" mostra storica degli estrattisti. Tre secoli di strappi e stacchi d'affreschi in Italia*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, I-II, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 16 febbraio – 15 giugno 2014), a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, pp. 29-69.

CIARDI 2005

R.P. Ciardi, s.v. *Lomazzo, Giovanni Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma, Istituto per l'Enciclopedia italiana, 2005, pp. 460-467.

Collezione Borromeo 2011

Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella, a cura di A. Morandotti, M. Natale, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011.

COLOMBO 1881

G. Colombo, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore*, Torino, Fratelli Bocca, 1881.

COLOMBO 1909

A. Colombo, *Gaudenzio Ferrari e la scuola pittorica vigevanese. III. La Pentecoste e altri dipinti gaudenziani in Vigevano*, in «Viglevanum», III, 1909, pp. 195-203.

COMANDUCCI 1962

A.M. Comanducci, s.v. *Calvi, Girolamo Luigi*, in A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, terza edizione completamente rifatta e ampliata da L. Pelandi e L. Servolini, I, Milano, Leonilde M. Patuzzi Editore, 1962, pp. 309-310.

COMANDUCCI 1982

A.M. Comanducci, s.v. *Calvi, Girolamo Luigi*, in A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, quinta edizione, I, Milano, Leonilde M. Patuzzi Editore, 1962, p. 650.

CONCONI FEDRIGOLLI, LECHI, LECHI 2010

A. Conconi Fedrigolli, G. Lechi, P. Lechi, *La grande collezione. Le Gallerie Avogadro, Fenaroli-Avogadro, Maffei-Erizzo: storia e catalogo*, Brescia, Grafo, 2010.

COTTA 1699

[L.A. Cotta], *Verbani lacus locorumque adiacentium chrographica descriptio a Stazio Trugo Catalauno, Mediolani, e Prælo Ghisulphiano*, 1699.

COTTA 1701

L.A. Cotta, *Museo Novarese*, Milano, Eredi Ghisolfi, 1701.

Da Raffaello 2004

Da Raffaello a Ceruti, Capolavori della pittura dalla Pinacoteca Tosio Martinengo, catalogo della mostra (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 23 ottobre 2004 – 20 marzo 2005), a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, Conegliano, Linea d'ombra Libri, 2004.

DEBENEDETTI 1985

E. Debenedetti, *Villa Albani Torlonia*, [Roma], Associazione dimore storiche – Sezione Lazio, 1995.

DE BONI 1840

F. De Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1840.

DE MARCHI 2016

A.G. De Marchi, *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016.

DE PAGAVE 1792a

V. De Pagave, *Supplemento alla Vita di Lionardo da Vinci*, in G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti* [1568], a cura di G. Della Valle, V, Siena, Pazzini Carlo e Compagno, 1792, pp. 63-81.

DE PAGAVE 1792b

V. De Pagave, *Appendice al tomo VIII delle Vite del Vasari. Edizione sanese*, in G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti* [1568], a cura di G. Della Valle, VIII, Siena, Pazzini Carlo e Compagno, 1792, pp. 1-12.

DE PAGAVE 1878

V. De Pagave, *Vita di Cesare Cesariano architetto milanese*, a cura di C. Casati, Milano, Tipografia Pirola, 1878.

DEL PESCO 2007

D. Del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du Cavalier Bernini en France*, Napoli, Electa, 2007.

DELL'ACQUA 1975

G.A. Dell'Acqua, *Introduzione al Luini*, in *Sacro e profano nella pittura di Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Luino, Civico istituto di cultura popolare, 9 agosto - 8 dicembre 1975), a cura di P. Chiara, G.A. Dell'Acqua, G. Mulazzani, M.T. Binaghi, L. Tognoli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale d'Arte, 1975, pp. 19-28.

DIETL 1993

M. Dietl, *The Picture Gallery of Berlin: the formation of the Solly collection*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno (Bergamo, 4-7 giugno 1987), a cura di G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, I, Bergamo, Lubrina, 1993, pp. 49-59.

DILLIS 1838

G. von Dillis, *Verzeichniss der Gemälde in der königlichen Pinakothek zu München* [1838], in P. Böttger, *Die alte Pinakothek in München: Architektur, Ausstattung und museales Programm. Mit einem Anhang: Abdruck der frühesten Gemälde Verzeichniss der Pinakothek aus dem Jahr 1838 von Georg von Dillis. Nach den heutigen Inventarnummern identifiziert*, München, Prestel, 1972, pp. 465-624.

DI LORENZO, NATALE 2006

A. Di Lorenzo, M. Natale, *La Pinacoteca Borromeo-Monti*, in *Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 23 novembre 2006 – 9 aprile 2007), a cura di M. Natale con la collaborazione di A. Di Lorenzo, Milano, Skira, 2006, pp. 39-71.

Disegni lombardi 1986

Disegni lombardi del Cinque e Seicento della Pinacoteca di Brera e dell'Arcivescovado di Milano, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera), a cura di D. Pescarmona, Firenze, Cantini Edizioni d'Arte, 1986.

Dizionario 1972

Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo, II, Torino, Giulio Bolaffi, 1972, p. 399.

Dokumentation der Verluste 1995

Dokumentation der Verluste. Gemäldegalerie, I, bearbeitet von R. Michaelis, Berlin, Priebe, 1995.

Dossier gaudenziani 2014

Dossier gaudenziani. Restauri alla Pinacoteca di Varallo, a cura di S. Amerigo, C. Falcone, Borgosesia, Tipolitografia di Borgosesia, 2014.

DUFFY, HEDLEY 2004

S. Duffy, J. Hedley, *The Wallace Collection's Pictures. A complete catalogue*, London, Unicorn Press and Lindsay Fine Art, 2004.

EDELEIN-BADIE 1997

B. Edelein-Badie, *La collection de tableaux de Lucien Bonaparte, prince de Canino*, Paris, Editions de la Reunion des musees nationaux, 1997.

Exhibition 1893

Exhibition of Early Italian Art. From 1300 to 1550, catalogo della mostra (London, The New Gallery, 1893-1894), London, The New Gallery, 1893.

Esposizione 1832

Esposizione dei grandi e piccoli concorsi ai premi e delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia delle Belle Arti per l'anno 1832, Milano, Stamperia Reale, 1832.

Esposizione 1835

Esposizione dei grandi e piccoli concorsi ai premi e delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia delle Belle Arti per l'anno 1835, Milano, Stamperia Reale, 1835.

Esposizione 1850

Esposizione delle opere di belle arti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia per l'anno 1850, in *Atti dell'Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Milano*, Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1850.

FACCHIN 2008

L. Facchin, *L'abate varesino Giovanni Antonio Francesco Albuzzi: conoscitore e critico d'arte*, in «Rivista della Società Storica Varesina», 2008, 25, pp. 45-65.

FACCHINETTI 2005

S. Facchinetti, *Estremi di Zenale: nuovi documenti figurativi*, in «Paragone», LVI, 2005, 59, pp. 14-35.

FAGNART 2005

L. Fagnart, *Contributions à la fortune de la Cène de Léonard de Vinci en France. La copie de Saint-Germain l'Auxerrois à Paris et la copie de Saint-Martin à Saint Martin des Monts*, in «Raccolta Vinciana», XXXI, 2005, pp. 313-329.

FAGNART 2009

L. Fagnart, *Léonard de Vinci en France. Collections et collectionneurs (XVème – XVIIème siècles)*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2009.

FARINELLA 1992

V. Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento: il caso di Jacopo Ripanda*, Torino, Einaudi, 1992.

FEA, MORCELLI, VISCONTI 1869

C. Fea, S. Morcelli, E.Q. Visconti, *La villa Albani descritta*, Roma, coi tipi del Salviucci, 1869.

FERRARI 1960

M.L. Ferrari, *Lo Pseudo Civerchio e Bernardo Zenale [1960]*, in M.L. Ferrari, *Studi di storia dell'arte*, a cura di A. Boschetto, Firenze 1979, pp. 153-170.

FERRARI 2008

R. Ferrari, *Lineamenti di storia dell'Accademia di Brera*, in «Vado a Brera». *Artisti, opere, generi, acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*, a cura di R. Ferrari, Brescia, Aref, 2008, pp. 21-79.

FILETI MAZZA, SPALLETTI, TOMASELLO 2008

M. Fileti Mazza, E. Spalletti, B. Tomasello, *La Galleria rinnovata e accresciuta. Gli Uffizi nella prima epoca lorenese*, Firenze, Centro Di, 2008.

FIORIO 1984

M.T. Fiorio, *Per il ritratto lombardo: Bernardino de' Conti*, in «Arte lombarda», 1984, 68-69, pp. 38-52.

FIORIO 2000

M.T. Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano – Roma, Jandi Sapi Editori, 2000.

FORCELLA 1890

V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, III, Milano, Tipografia Bortolotti di Giuseppe Prato editrice, 1890.

FRANCHETTI 1821

G. Franchetti, *Storia e descrizione del Duomo di Milano*, Milano, Gio. Giuseppe Destefanis, 1821.

FRANCO 2014

F. Franco, s.v. *Palagi, Pelagio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014, pp. 382-385.

FRANGI 2001-2002

F. Frangi, *Bernardino Ferrari*, in «Nuovi Studi», 9, 2001-2002, pp. 77-102.

FRANGI 2003

F. Frangi, *La "resistenza" leonardesca a Milano: il Maestro di Ercole e Gerolamo Visconti*, in *Brera mai vista. All'ombra di Leonardo. La pala di Sant'Andrea alla Pusterla e il suo maestro*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, settembre – novembre 2003), a cura di V. Maderna, C. Quattrini, Milano, Electa, 2003, pp. 8-47.

FRIGERIO, PISONI 1977

P. Frigerio, P.G. Pisoni, *Il Verbano del Morigia. Un commentario alla «Historia» verbanese di fra Paolo Morigia a parte ristampata per comodo del curioso lettore*, Intra, Alberti Libraio Editore, 1977.

FRITZ 1997

M.P. Fritz, *Giulio Romano et Raphaël. La vice-reine de Naples ou la renaissance d'une beauté mythique*, Paris, Éditions de la Réunion des Musée Nationaux, 1997.

FRIZZONI 1906

G. Frizzoni, *Appunti critici intorno alle opere di pittura delle scuole italiane nella Galleria del Louvre*, in «L'Arte», IX, 1906, pp. 401-422.

FUMAGALLI 1811[-1817]

I. Fumagalli, *Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia o sia raccolta di varie opere eseguite dagli allievi e imitatori di quel gran maestro*, Milano, Reale Stamperia, 1811[-1817].

FUMAGALLI 2005

M. Fumagalli, *Le annotazioni di Morelli alle fotografie di dipinti e disegni di Leonardo e dei maestri lombardi e rinascimentali trascritte da Giulio Carotti*, in «Raccolta Vinciana», XXXI, 2005, pp. 379-448.

GABRIELLI 1971

N. Gabrielli, *Galleria Sabauda. Maestri italiani*, ricerca bibliografica di C. Caramellino, Torino, Edizioni Ilte, 1971.

GALLORI 2007

C. Gallori, *Sulla riscoperta di Ludovico de Donati: spunti dal Fondo Caffi*, in «ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LX, maggio – agosto 2007, II, pp. 295-321.

GARDNER 1998

E.E. Gardner, *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, I, ed. by C. Ceschi with the assistance of K. Baetjer, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1998.

GARDNER 2002

E.E. Gardner, *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, II, ed. by C. Ceschi with the assistance of K. Baetjer, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2002.

GARDNER 2004

E.E. Gardner, *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, III, ed. by C. Ceschi with the assistance of K. Baetjer, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2002.

GATTI 1971

S. Gatti, *L'attività milanese del Cesariano dal 1512-13 al 1519*, in «Arte Lombarda», XVI, 1971, pp. 219-230.

GATTI 1987

S. Gatti, *Un contributo alla biografia del pittore Vincenzo de Barberiis da Brescia*, in «Arte Lombarda», 83, 1987, pp. 121-122.

G.B. 1911

G.B., s. v. *Calvi, Girolamo Luigi*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, v, E.A. Seemann, Leipzig, 1911, p. 417.

GEDDO 1992

C. Geddo, *Le pale d'altare di Giampietrino: ipotesi per un percorso stilistico*, in «Arte Lombarda», 101, 1992, pp. 67-82.

GEDDO 1994

C. Geddo, *La Madonna di Castel Vitoni del Giampietrino*, in «Achademia Leonardi Vinci», VII, 1994, pp. 57-66.

GEDDO 2006

C. Geddo, *Appunti sulla cronologia del Gianpietrino*, in *Arte e storia di Lombardia. Scritti in memoria di Grazioso Sironi*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 2006, pp. 255-262.

GEDDO, SIRONI 2002

C. Geddo, G. Sironi, *Luini o Zenale? Un pagamento per la pala Busti*, in «Archivio Storico Lombardo», s. XII, CXXVIII, 2002, 8, pp. 313-324.

General 1968

General, in «The Burlington Magazine», CX, 1968, pp. 228-229.

GIORDANI 1842a

G. Giordani, *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontefice Clemente VII. per la coronazione di Carlo V. imperatore celebrata l'anno MDXXX. Cronaca con note documenti e incisioni*, Bologna, Fonderia e Tip. Gov. Alla Volpe, 1842.

GIORDANI 1842b

G. Giordani, *Note*, in G. Giordani, *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontefice Clemente VII. per la coronazione di Carlo V. imperatore celebrata l'anno MDXXX. Cronaca con note documenti e incisioni*, Bologna, Fonderia e Tip. Gov. Alla Volpe, 1842, pp. 1-176.

Giovanni Antonio Amadeo 1989

Giovanni Antonio Amadeo. Documents / I documenti, a cura di R.V. Schofield, J. Shell, G. Sironi, Como, New Press, 1989.

GIULIANI, SACCHI 1998

M. Giuliani, R. Sacchi, *Per una lettura dei documenti su Giovan Paolo Lomazzo, «istorito pittor fatto poeta»*, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 marzo – 21 giugno 1998), a cura di M. Kahn-Rossi, F. Porzio, Milano, Skira, 2008, pp. 323-335.

GIUSSANO 1610

G.P. Giussano, *Vita di San Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di Santa Prassede arcivescovo di Milano* [1610], II, Milano, Dalla Tipografia di Gaetano Motta, 1821.

GRAEVIUS 1722

J.G. Graevius, *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae*, v, pars IV, Lugduni Batavorum, Petrus Vander, 1722.

GUALDO PRIORATO 1666

G. Gualdo Priorati, *Relatione della città e stato di Milano sotto il governo dell'Eccellentissimo Sig. Don Luigi de Guzman*, Milano, Lodovico Monza, 1666.

Guida della Biblioteca Ambrosiana 1860

Guida della Biblioteca Ambrosiana con cenni storici, Milano, presso Francesco Colombo, 1860.

Guida per la Regia Pinacoteca 1863

Guida per la Regia Pinacoteca di Brera, Milano, M. Carrara, 1863.

HABERT, LOIRE, SCAILLIÉREZ, THIÉBAUT 2007

J. Habert, S. Loire, C. Scaillièrez, D. Thiébaut, *Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre. Catalogue sommaire*, coordination par É. Foucart-Walter, Paris, Gallimard, 2007.

HERMANN 1968

F. Hermann, *Who was Solly? Part 5: the distribution of the collection*, in «The Connoisseur», 169, 1968, pp. 12-17.

HUNTER 1996

J. Hunter, *Girolamo Siciolante pittore da Sermoneta (1521-1575)*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1996.

I disegni del Codice Resta 1976

I disegni del Codice Resta, schede critiche di G. Bora, Bologna, Credito Italiano, 1976.

Il Cinquecento lombardo 2000

Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2000 – 25 febbraio 2001), a cura di F. Caroli, Milano – Firenze, Skira – Artificio, 2000.

Il Museo Civico 1987

Il Museo Civico Luigi Bailo. Treviso, Milano, Federico Garolla Editore, 1987.

Il Rinascimento 2010

Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 – 9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2010.

Italienische Malerei 1960

Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter 1876-1891, hrsg. von I. und G. Richter, Baden-Baden, Bruno Grimm, 1960.

I volti di Carlo Cattaneo 2001

I volti di Carlo Cattaneo 1801-1869. Un grande italiano del Risorgimento, catalogo della mostra (19 aprile – 16 settembre 2001), a cura di F. Della Peruta, C.G. Lacaita, F. Mazzocca, Milano, Skira, 2001.

KALBY 1975

L. Kalby, *Classicismo e maniera nell'officina meridionale*, Salerno, Società Editrice Salernitana, 1975.

La bella Italia 2011

La bella Italia. Arte e identità delle città capitali, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Scuderie Juvvariane, 17 marzo – 11 settembre 2011; Firenze, Palazzo Pitti, 11 ottobre 2011 – 12 febbraio 2012), a cura di A. Paolucci, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011.

LA GUARDIA 1989

R. La Guardia, *L'archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, Milano, Comune di Milano – settore cultura e spettacolo, 1989.

LAMO 1560 circa

P. Lamo, *Graticola di Bologna* [1560 circa], a cura di M. Pigozzi, con scritti di F. Chiodini, M. Marchi, G. Sassu, Bologna, Clueb, 1996.

LANZI 1793

L. Lanzi, *Il taccuino lombardo. Viaggio del 1793 specialmente pel milanese e pel parmigiano, mantovano e veronese, musei quivi veduti: pittori che vi son vissuti* [1793], a cura di P. Pastres, Udine, Forum, 2000.

LANZI 1809

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo* [1809], II, a cura di M. Capucci, Firenze, Sansoni, 1970.

L'archivio della Direzione 1860-1890

L'archivio della Direzione generale delle antichità e belle arti 1860-1890, I-II, a cura di M. Musacchio, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali – Ufficio centrale per i beni archivistici, 1994.

La Sainte Anne 2012

La Sainte Anne. L'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 29 marzo – 25 giugno 2012), a cura di V. Delieuvin, Milano, Officina Libraria, 2012.

Late Raphael 2012

Late Raphael, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 12 giugno – 16 settembre 2012; Parigi, Musée du Louvre, 8 ottobre – 14 gennaio 2013), a cura di T. Henry, P. Joannides, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012.

LATUADA 1737

S. Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli* [1737], I-III, Milano, La Vita Felice, 1995-1996.

LATUADA 1738

S. Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli* [1738], IV-V, Milano, La Vita Felice, 1997-1998.

Le Gesta 1960

Le Gesta più memorande della Nazione Longobarda e specialmente introno alla Vita di Flavia Theodolinda loro Regina, dipinte in quaranta Storiati sulle pareti della Cappella detta Regina, da Troso da Monza nel 1444, e copiate in chiaro scuro in un Codice cartaceo Opera di Giovanni Battista Fossati, Milano, Banca Popolare di Milano, 1960.

Le Memorie 1807-1815

Le Memorie di Giuseppe Bossi. Diario di un artista nella Milano napoleonica 1807-1815, a cura di C. Nenci, Milano, Jaca Book, 2004.

Leonardo da Vinci 1999

Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee, a cura di E. Villata, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 1999.

Leonardo da Vinci 2011

Leonardo da Vinci. Painter at the court of Milan, catalogo della mostra (Londra, The National Gallery, 9 novembre 2011 – 5 febbraio 2012), a cura di L. Syson con L. Keith, London, National Gallery Company – Yale University Press, 2011.

Leonardo e l'incisione 1984

Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala Viscontea, gennaio – aprile 1984), a cura di C. Alberici, Milano, Electa, 1984.

LEONE DE CASTRIS 1999

P. Leone de Castris, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli, Electa, 1999.

Le stanze del Cardinale 1994

Le stanze del Cardinale Monti (1635-1650). La collezione ricomposta, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, 18 giugno – 10 settembre 1994), a cura di M. Bona Castellotti, Milano, Leonardo Arte, 1994.

Le Tavole 1997

Le Tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi), a cura di B. Agosti, G. Agosti, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1997.

L'incanto dell'affresco 2014

L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati, I-II, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 16 febbraio – 15 giugno 2014), a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014.

LISE 1974

G. Lise, *Santa Maria presso San Satiro*, Milano, Banca Agricola Milanese, 1974.

LITTA 2015

A. Litta, *Introduzione*, in J.D. Passavant, *Contributi alla storia delle antiche scuole di pittura in Lombardia (1838)*, a cura di A. Litta, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015, pp. XIII-XXVII.

LOCARNO 1859

G. Locarno, *Bernardino Luini*, in «L'Artista. Rivista enciclopedia di belle arti, di scienze applicate all'industria, di fotografia, di archeologia e di viaggi scientifici», I, 1859, pp. 19-21, 27-29.

Lodi. Museo Civico 1977

Lodi. Museo Civico, Bologna, Calderini, 1977.

LOFFET, MATOÏAN, VERNEY 1994

H. Loffet, V. Matoïan, A. Verney, *L'Égypte dans les collections du Musée de Bayeux*, in «Bulletin de la Société des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Bayeux», 1994, 30, pp. 3-16.

LOMAZZO 1563 circa

G.P. Lomazzo, *Libro dei sogni* [1563 circa], in G.P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, I, a cura di R.P. Ciardi, Firenze, Marchi & Bertolli, 1974, pp. 1-210.

LOMAZZO 1584a

G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura scultura ed architettura*, I, Roma, Saverio Del Monte, 1844.

LOMAZZO 1584b

G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* [1584], in G.P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, II, a cura di R.P. Ciardi, Firenze, Centro Di, 1974, pp. 7-589.

LOMAZZO 1587

G. P. Lomazzo, *Rime ad imitazione de i Grotteschi usati da' pittori con la vita del autore descritta da lui stesso in Rime sciolte* [1587], a cura di A. Ruffino, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2006.

LOMAZZO 1590a

G.P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura, nella quale si discorre dell'origine, e del fondamento delle cose sostenute nel trattato dell'arte della pittura*, Bologna, Istituto delle scienze, 1785.

LOMAZZO 1590b

G.P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura, nella quale si discorre dell'origine, e del fondamento delle cose sostenute nel trattato dell'arte della pittura* [1590], in G.P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, I, a cura di R.P. Ciardi, Firenze, Marchi & Bertolli, 1974, pp. 241-373.

L'ombra di Core 1988

L'ombra di Core. Disegni dal fondo Palagi della Biblioteca dell'Archiginnasio, catalogo della mostra (Bologna, Galleria comunale d'arte moderne "Giorgio Morandi", novembre 1988 – marzo 1989), a cura di C. Poppi, Bologna, Grafis Edizioni, 1988.

LONGHENA 1838

F. Longhena, *Galleria di quadri scelti antichi delle diverse scuole della pittura posseduti da Antonio Bozzotti*, Milano, Società tipografica de' Classici Italiani, 1838.

LONGHI 1927

R. Longhi, *Precisazioni nelle gallerie italiane: I. R. Galleria Borghese*, in «Vita artistica», II, 5, 1927, pp. 85-91.

LONGHI 1958

R. Longhi, *Aspetti dell'antica arte lombarda* [1958] in *Lavori in Valpadana. Dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 229-248.

L'opera completa di Leonardo pittore 1967

L'opera completa di Leonardo pittore, presentazione di M. Pomilio, apparati critici e filologici di A. Ottino Della Chiesa, Milano, Rizzoli editore, 1967.

LUCCO 1983

M. Lucco, *Francesco da Milano*, catalogo di G. Mies, documenti di G. Fossaluzza, a cura di V. Pianca, Città di Vittorio Veneto, [s.e.], 1983.

Luigi Bruzza 1984

Luigi Bruzza: storia, epigrafia, archeologia a Vercelli nell'Ottocento, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Leone, 5-20 ottobre 1984), a cura di A. Corio, R. Ordano, G. Sommo, Vercelli, Cassa di Risparmio di Vercelli, 1984.

MADERNA 1998

V. Maderna, *Alcuni doni di Eugenio di Beauharnais alla Pinacoteca di Brera*, in *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, a cura di M. Ceriana, F. Mazzocca, Milano, Editoriale Aisthesis & Magazine, 1998, pp. 295-300.

MALAGUZZI VALERI 1904

F. Malaguzzi Valeri, *Un quadro del Boltraffio e una data*, in «La Perseveranza», 27 settembre 1904, s.p.

MALAGUZZI VALERI 1905

F. Malaguzzi Valeri, *Per la storia artistica della chiesa di San Satiro in Milano (Spigolature d'archivio)*, in «Archivio Storico Lombardo», s. IV, III, 1905, pp. 140-151.

MALAGUZZI VALERI 1908

F. Malaguzzi Valeri, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, con cenno storico di C. Ricci, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche – Editore, 1908.

MANDER 2008

M. Mander, s.v. *Mazzola, Giuseppe Gaudenzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008, pp. 651-654.

Mantegna 2008

Mantegna 1431-1506, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 – 5 gennaio 2009), a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, Milano, Officina Libraria, 2008.

MARA 2012

S. Mara, *L'allestimento della quadreria di Giuseppe Bossi nel palazzo milanese di via Santa Maria Valle secondo il primo inventario topografico*, in «Arte Lombarda», 164-165, 2012, pp. 57-98.

MARA 2013

S. Mara, *Alcune ridipinture sulla tavola di Cesare Magni alla Pinacoteca Ambrosiana*, in «Raccolta Vinciana», XXXV, 2013, pp. 233-251.

MARANI 1998

P.C. Marani, *La Dama con l'ermellino e il ritratto milanese tra Quattro e Cinquecento*, in *Leonardo. La dama con l'ermellino*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Quirinale, 15 ottobre – 14 novembre 1998; Milano, Pinacoteca di Brera, 19 novembre – 13 dicembre 1998; Firenze, Palazzo Pitti, 16 dicembre 1998 – 24 gennaio 1999), a cura di B. Fabjan, P.C. Marani, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1998, pp. 31-49.

MARCORA 1976

C. Marcora, *Marco d'Oggiono*, Oggiono, Edizioni Paolo Cattaneo, 1976.

MAZENTA 1635 circa

G.A. Mazenta, *Alcune Memorie dei fatti di Leonardo da Vinci a Milano e dei suoi libri* [circa 1635], ripubblicate e illustrate da D. Luigi Gramatica prefetto della Biblioteca Ambrosiana [1919], presentazione di M. Rodella, Milano, La Vita Felice, 2008.

MAZZOCCA 1994

F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Milano, Federico Motta Editore, 1994.

MAZZOTTA 2012

A. Mazzotta, *Giovanni Bellini's Dudley Madonna*, London, Paul Holberton, 2012.

MAZZOTTA 2012-2013

A. Mazzotta, *Una ricostruzione della quadreria di palazzo Litta Visconti Arese a Milano*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, Scuola di dottorato *Humanæ Litteræ*, a. a. 2012-2013 (relatore G. Agosti).

MERZARIO 1893

G. Merzario, *I maestri comacini. Storia artistica di mille duecento anni (600-1800)*, I, Milano, Giacomo Agnelli, 1893.

MEZZOTTI 1835

G.A. Mezzotti, *Bernardino Luini alla Pielucca presso Monza. Racconto patrio del secolo XIV*, in «L'Eco. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri», VIII, 1835, pp. 1-2, 5-6.

MEZZOTTI 1837

G.A. Mezzotti, *Bernardino Luini alla Pielucca presso Monza. Racconto patrio del secolo XIV*, in «Il Cronista monzese», I, 1837, pp. 7-27.

MIGLIAVACCA 2011

Paolo Migliavacca, *Gerolamo Calvi, il nobile*, in *Varda Gyulai che vègn la primavera. Il Risorgimento nel territorio di Gaggiano e nel basso Circondario di Abbiategrasso 1848-1870*, a cura di P. Migliavacca, Gaggiano, s.e., 2011, pp. 150-157.

Milano e il suo territorio 1844

Milano e il suo territorio, II, Milano, coi tipi di Luigi di Giacomo Pirola, 1844.

Milano ritrovata 1986

Milano ritrovata. L'asse di via Torino, catalogo della mostra, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano, Il Vaglio, 1986.

MINOZZI 2006

M. Minozzi, *Note sui dipinti di Raffaello nella collezione Borghese*, in *Raffaello da Firenze a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 19 maggio – 27 agosto 2006), a cura di A. Coliva, Milano, Skira, pp. 103-109.

MOCCHETTI 1828

V. Mocchetti, *Della verità nelle belle arti*, in *Opuscoli sopra le belle arti*, Milano, Omobono Manini, 1828, pp. 31-39.

MOLINO LOVA 2010

T. Molino Lova, *L'archivio della famiglia Calvi*, in «Storia in Lombardia», XXX, 2010, 3, pp. 147-154.

MOLOSSI 1776

G. Molossi, *Memorie d'alcuni uomini illustri della città di Lodi*, I, Lodi, Nella Regia Stamperia de' Socj Antonio Palavicini e Pietro Vercellini, 1776.

MOMESSO 2007

S. Momesso, *La collezione di Antonio Scarpa (1752-1832)*, Cittadella, Bertinocello Artigrafiche, 2007.

MONGERI 1872

G. Mongeri, *L'arte in Milano. note per servire di guida nella città*, Milano, Società Cooperativa fra Tipografi, 1872.

MORANDOTTI 1991

A. Morandotti, *Il revival leonardesco nell'età di Federico Borromeo*, in *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, a cura di M.T. Fiorio, P.C. Marani, Milano, Electa, 1991, pp. 166-182.

MORANDOTTI 1996a

A. Morandotti, *Magnasco a Milano: la realtà della città e il panorama del collezionismo privato fra "vecchia" e "nuova" nobiltà* [1996], in A. Morandotti, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano, Officina Libraria, 2008, pp. 23-50.

MORANDOTTI 1996b

A. Morandotti, *Le stampe di traduzione: il caso di Milano fra età napoleonica e Restaurazione* [1996], in A. Morandotti, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano, Officina Libraria, 2008, pp. 77-134.

MORANDOTTI 1999

A. Morandotti, *Gli esperti locali, i conoscitori stranieri: da Giuseppe Vallardi a Otto Mündler* [1999], in A. Morandotti, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano, Officina Libraria, 2008, pp. 243-254.

MORANDOTTI 2008

A. Morandotti, *La collezione di dipinti antichi di Eugenio di Beauharnais: tracce per gli acquisti italiani*, in A. Morandotti, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano, Officina Libraria, 2008, pp. 135-148.

MORELLI 1886

I. Lermolieff [G. Morelli], *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1886.

MORELLI 1890

I. Lermolieff [G. Morelli], *Della pittura italiana. Studii storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma* [1890], a cura di J. Anderson, Milano, Adelphi, 1991.

MORIGIA 1592

P. Morigia, *Historia dell'Antichità di Milano*, Venezia, Guerra, 1592.

MORIGIA 1595

P. Morigia, *La Nobiltà di Milano*, Milano, Pacifico Pontio, 1595.

MORIGIA 1603

P. Morigia, *Historia della nobiltà et degne qualità del Lago Maggiore*, Milano, per Hieronimo Bordone, & Pietro Martire Locarni compagni, 1603.

MORSHECK 1978

C.R. Morscheck Jr., *Relief Sculpture for the Facade of the Certosa di Pavia, 1473-1499*, New York and London, Garland Publishing, 1978.

MOTTA 1891

E. Motta, *Morti in Milano dal 1452 al 1552 (spogli dal necrologio milanese)*, in «Archivio Storico Lombardo», XVIII, 1891, pp. 275-290.

MOTTOLA MOLFINO 1982

A. Mottola Molfino, *Collezionismo e mercato artistico a Milano: smembramenti, vendite e restauri, in Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982 – 28 febbraio 1983), Milano, Electa, pp. 243-250.

MÜNDLER 1850

O. Mündler, *Essai d'une analyse critique de la Notice de Tableaux italiens du Musée National du Louvre accompagné d'observations et de documents relatifs à ces mêmes tableaux*, Paris, Didot Firmin frères, 1850.

Museo d'Arte Antica 1997

Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. *Pinacoteca*, I, a cura di M.T. Fiorio, Milano, Electa, 1997.

Museo d'Arte Antica 2015

Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. *Scultura lapidea*, IV, Milano, Electa, 2015.

Museo Diocesano 2011

Museo Diocesano, Milano, Mondadori Electa, 2011.

Museo Poldi Pezzoli 1982

Museo Poldi Pezzoli. *Dipinti*, Milano, Electa, 1982.

MUSIARI 1996

A. Musiari, *Dai difficili inizi alla scuola romantica. Vincenzo Vangelisti, Giuseppe Longhi, Pietro Anderloni*, in *La Città di Brera. Due secoli di incisione*, catalogo della mostra (Milano, Accademia di Brera, Sala Napoleonica e Biblioteca, 23 settembre – 28 novembre 1996), a cura di R. Bellini, L. Fersini, A. Musiari *et al.*, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 1996, pp. 72-107.

NALDI 2009

R. Naldi, in *Per Cesare da Sesto a Napoli. La tavola con l'Adorazione del Bambino*, catalogo della mostra (Napoli, Galleria Napolinobilissima, 12 dicembre 2009 – 20 febbraio 2010), testi di R. Naldi, G. Porzio, Napoli, Galleria Napolinobilissima, 2009, pp. 6-43.

Nancy 2006

Nancy. *Musée des Beaux-Arts. Peintures italiennes et espagnoles XVe-XIXe siècle*, catalogue raisonné par C. Gelly, Roche-la-Molière, IAC, 2006.

NATALE 2011

M. Natale, *Dalla Galleria dei Quadri alla Galleria Berthier, dalla fine del Settecento a oggi*, in *Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella*, a cura di A. Morandotti, M. Natale, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, pp. 47-85.

NAVA 1845

A. Nava, *Relazione dei restauri intrapresi alla gran guglia del Duomo di Milano nell'anno 1844 ed ultimati nella primavera del corrente anno 1845*, Milano, Tipografia Valentini e C., 1845.

NAVONI 2013

M. Navoni, s.v. *Oltrocchi, Baldassarre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, Roma, Istituto per l'Enciclopedia italiana, 2013, p. 294 (<[http://www.treccani.it/enciclopedia/baldassarre-oltrocchi_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/baldassarre-oltrocchi_(Dizionario-Biografico)/>)).

NATALE 1998

M. Natale, *Maestri e botteghe a Como nel Rinascimento: tre frammenti*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, atti del convegno (Como, 26-27 settembre 1996), a cura di M.L. Casati, D. Pescarmona, Como, Musei Civici di Como, 1998, pp. 57-72.

Necrologia 1872a

Necrologia. *Girolamo Luigi Calvi*, in «Archivio Storico Italiano», serie III, XV, 1872, pp. 363-364.

Necrologia 1872b

Necrologia. *Girolamo Luigi Calvi*, in «L'Arte in Italia», IV, 1872, pp. 61-62.

Notizie 1885

Notizie intorno la chiesa e il convento della Pace e circa le pitture che vi si trovavano nel secolo XV e XVI, Milano, Tipografia del Riformatorio patronato, 1885.

OBERHUBER 1999

K. Oberhuber, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano, Electa, 1999.

ODORICI 1853

F. Odorici, *Guida di Brescia rapporto alle arti ed ai monumenti antichi e moderni*, Brescia, Francesco Cavalieri, 1853.

Opere d'arte antica 1872

Opere d'arte antica esposte in Milano nel 1872. Con appendice sul Monumento a Gaston de Foix, (Milano, Palazzo di Brera, 26 agosto – 7 ottobre 1872), Milano, Società Cooperativa fra Tipografi, 1872.

ORLANDI 1719

P.A. Orlandi, *L'Abecedario Pittorico dall'autore ristampato e corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, Bologna, Costantino Pisarri, 1719.

ORLANDI 1753

P.A. Orlandi, *Abecedario Pittorico del m.r.p. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia, Pasquali, 1753.

OTTINO DELLA CHIESA 1956

A. Ottino Della Chiesa, *Bernardino Luini*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1956.

OTTINO DELLA CHIESA 1968

A. Ottino Della Chiesa, s.v. *Bisi, Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 10, Roma, Istituto per l'Enciclopedia italiana, 1968, pp. 680-681.

PALESTRA 1967

A. Palestra, *Il ritrovamento di una pala d'altare dipinta da Giuseppe Peroni, nella chiesa di S. Satiro a Milano*, in «Arte Lombarda», XII, 1, 1967, pp. 152-153.

PARISE 1972

N. Parise, s.v. *Bruzza, Luigi Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14, Roma, Istituto per l'Enciclopedia italiana, 1972, pp. 739-742.

PASSAVANT 1838

J.D. Passavant, *Contributi alla storia delle antiche scuole di pittura in Lombardia (1838)*, a cura di A. Litta, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014.

PASSAVANT 1839

J.D. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, I-II, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1839.

PASSAVANT 1858

J.D. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, III, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1858.

PASSONI 2013

C. Passoni, *La ritrattistica di Bernardino de Conti. Alcune precisazioni sulla committenza*, in *Le duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, atti del convegno (Université de Genève, 30-31 mars 2012), a cura di F. Elsig, M. Natale, Roma, Viella, 2013, pp. 145-179.

PAVESI 2011a

M. Pavesi, *Una proposta per il Maestro di Ercole e Gerolamo Visconti*, in «Raccolta Vinciana», XXXIV, 2011, pp. 137-185.

PAVESI 2011b

M. Pavesi, *Un dipinto di Antonio Campi alla Pinacoteca Vaticana*, in «Arte Lombarda», 161-162, 2011, pp. 40-48.

Pelagio Palagi 1976

Pelagio Palagi artista e collezionista, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, aprile – giugno 1976), Bologna, Grafis Edizioni d'arte, 1976.

Pelagio Palagi 1996

Pelagio Palagi pittore. Dipinti dalle raccolte del Comune di Bologna, catalogo della mostra (Bologna, Civico Museo Archeologico, 6 ottobre – 8 dicembre 1996), a cura di C. Poppi, Milano, Electa, 1996.

PEDERSON 2008

J. Pederson, *Henrico Boscano's Isola beata: new evidence for the Academia Leonardi Vinci in Renaissance Milan*, in «Renaissance Studies», XX, 4, 2008, pp. 450-475.

PELLEGRINI 2009a

E. Pellegrini, *Le arti di William Roscoe: biblioteca e collezione (I parte)*, in «Studi di Memofonte», 2, 2009, pp. 1-20 (<<http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.2/pellegrini-le-arti-di-william-roscoe.html>>).

PELLEGRINI 2009b

E. Pellegrini, *Le arti di William Roscoe: biblioteca e collezione (II parte)*, in «Studi di Memofonte», 3, 2009, pp. 1-18 (<<http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.3/pellegrini-le-arti-di-william-roscoe.html>>).

PERRINO 1830

M. Perrino, *Dettaglio di quanto è relativo alla città di Napoli*, Napoli, Tipografia Flautina, 1830.

PERRY 1982

M. Perry, *Antonio Sanquirico, art merchant in Venice*, in «Labyrinthos», I, 1-2, 1982, pp. 67-111.

Pinacoteca Ambrosiana 2005

Pinacoteca Ambrosiana. Tomo I, Milano, Electa, 2005.

Pinacoteca Ambrosiana 2008

Pinacoteca Ambrosiana. Tomo IV, Milano, Electa, 2008.

Pinacoteca di Brera 1988

Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535, Milano, Electa, 1988.

Pinacoteca di Brera. Addenda 1996

Pinacoteca di Brera. Addenda e apparati generali, Milano, Electa, 1996.

Pinacoteca Tosio Martinengo 2014

Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI, a cura di M. Bona Castellotti, E. Lucchesi Ragni, con R. D'Adda, Brescia – Venezia, Comune di Brescia – Fondazione Brescia Musei – Marsilio, 2014.

PIRONDINI 1985

M. Pirondini, s.v. *Cesariano Cesare*, in *La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*, testi di M. Pirondini, regesto e documenti di E. Monducci, Milano, Federico Motta Editore, 1985, pp. 88-91.

Pittura a Pavia 1988

Pittura a Pavia. Dal Romanico al Settecento, a cura di M. Gregori, Milano, Cariplo, 1988.

PIZZONI 2015

M.R. Pizzoni, in *Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle Vite di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di B. Agosti, S. Prosperi Valenti Rondinò, trascrizione e commento di M.R. Pizzoni, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2015, pp. 53-221.

POLINI 1739

G. Poleni, *Exercitationes vitruvianae primae*, Patavii, apud Ioannem Manfrè, 1739.

PORETTI 2006

S. Poretti, *I taccuini di sir Charles Lock Eastlake (1852-1864) e i suoi viaggi milanesi*, in «Solchi», IX, 1-3, 2006, pp. 86-121.

PRETI HAMARD 2005

M. Preti Hamard, *Ferdinando Marescalchi (1754-1816). Un collezionista italiano nella Parigi Napoleonica*, I-II, Bologna, Minerva Edizioni, 2005.

PRETI HAMARD 2010

M. Preti Hamard, *La collezione di Eugenio de Beauharnais a Milano tra interessi pubblici e privati*, in *Milano 1809. La Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*, atti del convegno (2-3 dicembre 2009), a cura di S. Sicoli, Milano, Electa, 2010, pp. 115-126.

PREVOSTI 2008

C. Prevosti, *Il Circolo d'Arte e d'Alta Coltura di via Amedei 8 a Milano*, in «Concorso. Arti e Lettere», II, 2008, pp. 6-55.

PUGLIATTI 1993

T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia orientale*, Napoli, Electa, 1993.

Quadreria 1999

Quadreria dell'Arcivescovado, Milano, Electa, 1999.

QUAQUARELLI 2014

L. Quaquarelli, s.v. *Pandolfi, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014, pp. 711-714.

QUATTRINI 2002

C. Quattrini, *Giovanni Agostino da Lodi e Marco d'Oggiono: quadri a due mani da Santa Maria della Pace a Milano*, in *Brera mai vista. Giovanni Agostino da Lodi e Marco d'Oggiono: quadri a due mani da Santa Maria della Pace a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, giugno – settembre 2002), a cura di C. Quattrini, Milano, Electa, 2002, pp. 11-48.

QUATTRINI 2004

C. Quattrini, *Bernardino Luini nel secondo decennio del Cinquecento*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, XXVII, 59, 2004, pp. 155-198.

QUATTRINI 2006a

C. Quattrini, *Lo «Scherno di Cam». Un dipinto riscoperto di Bernardino Luini*, in *Brera mai vista. Lo «Scherno di Cam». Un dipinto riscoperto di Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, sala 15, 14 novembre 2006 – 25 febbraio 2007), Milano, Electa, 2006, pp. 8-47.

QUATTRINI 2006b

C. Quattrini, *Tangenze centroitaliane nella pittura del Ducato di Milano al tempo di Bernardino Ferrari*, in «Viglevanum», 2006, 3, pp. 34-57.

QUATTRINI 2009

C. Quattrini, *Affreschi ritrovati del Maestro dei Santi Cosma e Damiano*, in «Nuovi Studi», 15, 2009, pp. 103-114.

Raffaello e Brescia 1986

Raffaello e Brescia. Echi e presenze, Brescia, Grafo, 1986.

RAMA 1983

E. Rama, *Un tentativo di rilettura della ritrattistica di Boltraffio tra Quattrocento e Cinquecento*, in «Arte Lombarda», 64, 1983, pp. 79-92.

RAPONI 1962

N. Raponi, s.v. *Arluno, Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1962, pp. 217-218.

RATTI 1895

A. Ratti, *Del monaco cisterciense Don Ermete Bonomi milanese e delle sue opere*, in «Archivio Storico Lombardo», s. III, XXII, 1895, 6, pp. 303-382.

RATTI 1896

A. Ratti, *Il secolo XVI nell'abbazia di Chiaravalle di Milano*, in «Archivio Storico Lombardo», s. III, XXIII, 1896, 9, pp. 91-161.

RATTI 1907

A. Ratti, *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse*, Milano, Alleghetti, 1907.

REGGIORI 1911

G.B. Reggiori, *Bernardino Luini. Cenni biografici preceduti da una introduzione sui maestri comacini*, Milano, Società Editrice A. De Mohr & co., 1911.

Repertorio 2008

Repertorio del personale degli Archivi di Stato. i. 1861-1918, a cura di M. Casseti, con saggio storico-archivistico di E. Lodolini, Roma, Ministero per i Beni e le Attività culturali. Direzione Generale per gli Archivi, 2008.

REPISHTI 1996

F. Repishti, *Vincenzo da Seregno architetto e ingegnere della fabbrica (1556-1570)*, in *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, a cura di M.L. Gatti Perer, testi di M. Cavallera, D. Zardin, A. Rovetta et al., Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1996, pp. 235-248.

REPISHTI 2007

F. Repishti, s.v. *Sirtori, Antonio da*, in P. Bossi, S. Langé, F. Repishti, *Ingegneri ducali e camerali nel Ducato e nello Stato di Milano (1450-1706). Dizionario biobibliografico*, Firenze, Edifir, 2007, p. 132.

RESTA 1707

[S. Resta], *Indice del libro intitolato Parnaso de' Pittori. In cui si contengono varj Disegni Originali raccolti in Roma da S.R.*, Perugia, Pe'l Costantini, 1707.

Restituzioni 2008

Restituzioni. Tesori d'arte restaurati, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie di Palazzo Leone Montanari, 29 marzo – 29 giugno 2008), a cura di C. Bertelli, Venezia, Marsilio – Intesa San Paolo, 2008.

RICHTER 1883

J.P. Richter, *The literary works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the Original Manuscripts*, I-II, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1883.

RIGOLLOT 1849

M.J. Rigolot, *Catalogue de l'oeuvre de Léonard de Vinci*, Paris, Dumoulin, 1849.

RINALDI 2009

F. Rinaldi, *Giampietrino. Dagli esordi alla pala Fornari del 1521*, in «Raccolta Vinciana», XXXIII, 2009, pp. 235-266.

RIO 1855

A.-F. Rio, *Léonard de Vinci et son école*, Paris, Ambroise Bray, 1855.

RIO 1856

A.-F. Rio, *Leonardo da Vinci e la sua scuola*, prima traduzione con note di V.G. De Castro, Milano, Zaccaria Brasca, 1856.

RIO 1857

A.-F. Rio, *Leonardo da Vinci e la sua scuola*, illustrazioni storiche e note pubblicate per cura di F. Turotti, Milano, Francesco Sanvito, 1857.

ROLI 1984

R. Roli, *Dal Raffaellismo alla "maniera"*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, II, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi – Cassa di Risparmio di Bologna, 1984, pp. 195-216.

ROMANO 1981

G. Romano, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, II. *Dal Medioevo al Novecento*, II. *Dal Cinquecento all'Ottocento*, I, a cura di F. Zeri, Torino, Giulio Einaudi editore, 1981, pp. 3-85.

ROMANO 1982

G. Romano, *Per Bernardo Zenale e per Bernardino Luini: la Santa Caterina d'Alessandria e il Santo vescovo del Museo Bagatti Valsecchi a Milano* [1982], in G. Romano, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano, Giangiaco Feltrinelli Editore, 2011, pp. 129-137.

ROMANO 1985

G. Romano, *Problemi aperti sul Bramantino* [1985], in G. Romano, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano, Giangiaco Feltrinelli Editore, 2011, pp. 207-232.

ROMANO 1998

G. Romano, *Correggio in Mantua and San Benedetto Po*, in *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S.F. Ostrow, S. Settis, Los Angeles, Getty publications, 1998, pp. 14-40.

ROMANO 2002

G. Romano, *Documenti e monumenti: il caso del Bernazzano* [2002], in G. Romano, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano, Giangiaco Feltrinelli Editore, 2011, pp. 185-196.

ROMERI 2012-2015

M. Romeri, *La pittura nelle valli dell'Adda e del Mera tra XV e XVII secolo. La dispersione del patrimonio e la formazione del concetto di periferia*, tesi di dottorato, Torino, Università degli Studi, Dipartimento di Studi Storici, a.a. 2012-2015 (relatore G. Romano).

ROMERI in corso di stampa a

M. Romeri, *Una traccia per Vincenzo De Barberis*, in corso di stampa.

ROMERI in corso di stampa b

M. Romeri, *Due schede per il MVSA: Vincenzo De Barberis e il Trittico di San Bartolomeo*, in corso di stampa.

ROSCOE 1805

W. Roscoe, *The life and pontificate of Leo the Tenth*, I-IV, Liverpool – London, T. Cadell and W. Davies, 1805.

ROSCOE 1816-1817

W. Roscoe, *Vita e pontificato di Leone X*, tradotta e corredata di annotazioni e di alcuni documenti inediti da L. Bossi, I-XII, Milano, Dalla Tipografia Sonzogno e Comp., 1816-1817.

ROSMINI 1815

C. Rosmini, *Dell'istoria intorno alle militari imprese e alla vita di Gian-Jacopo Trivulzio detto il Magno*, I, Milano, Dalla Tipografia di Gio. Giuseppe Destefanis, 1815.

ROSSETTI 1873-1874

D.G. Rossetti, *The correspondence. The last decade 1873-1882. Kelmscott to Birchington. VI. 1873-1874*, ed. by. W.E. Fredeman, completed by R.C. Lewis, J. Cowan, R.W. Peattie *et al.*, Cambridge, D.S. Brewer, 2006.

ROSSETTI 2012

E. Rossetti, «Chi bramasse vedere il volto suo ritratto dal vivo». *Ermen Visconti, Matteo Bandello e Bernardino Luini. Appunti sulla committenza artistica al Monastero Maggiore*, in «Archivio Storico Lombardo», s. XII, CXXXVIII, 2012, 17, pp. 127-165.

ROSSETTI 2013

E. Rossetti, *Uno spagnolo tra i francesi e la devozione gesuata: il cardinale Bernardino Carvajal e il monastero di San Girolamo di porta Vercellina a Milano*, in *Le duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, atti del convegno (Université de Genève, 30-31 mars 2012), a cura di F. Elsig, M. Natale, Roma, Viella, 2013, pp. 181-235.

ROSSI 1988

F. Rossi, *Accademia Carrara. Catalogo dei dipinti*, I, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1988.

ROSSI 1996a

M. Rossi, *Cesariano in Duomo*, in *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, atti del seminario di studi (Varenna, 7-9 ottobre 1994), a cura di M.L. Gatti Perer, A. Rovetta, Milano, Vita e Pensiero, 1996, pp. 45-66.

ROSSI 1996b

M. Rossi, *Gaudenzio Ferrari e la decorazione della cupola*, in *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, a cura di M.L. Gatti Perer, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1996, pp. 205-227.

ROVETTA 1996

A. Rovetta, *L'impostazione architettonica del Santuario rinascimentale*, in *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, a cura di M.L. Gatti Perer, testi di M. Cavallera, D. Zardin, A. Rovetta et al., Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1996, pp. 113-135.

ROVETTA 2008

A. Rovetta, *La formazione milanese di Cesare Cesariano, tra "causas rerum", "versus vulgares" e "mathematicos pingere modos"*, in A. Rovetta, E. Monducci, C. Caselli, *Cesare Cesariano e il Rinascimento a Reggio Emilia*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, pp. 11-29.

RUIZ MANERO 1996

J.M. Ruiz Manero, *Pittura italiana del siglo XVI en España. I. Leonardo y los leonardescos*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996.

RUMOHR 1832

C.F. von Rumohr, *Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen*, Leipzig, Brockhaus, 1832.

RUMOHR 1832-1837

C.F. von Rumohr, *Antologia* [1832-1837], a cura di C. Battezzati, in «Concorso. Arti e lettere», III, 2009, pp. 25-98.

SABBA DA CASTIGLIONE 1554

Sabba da Castiglione, *Ricordi ovvero ammaestramenti* [1554], a cura di S. Cortesi, Faenza, Stefano Casanova Editore, 1999.

SACCHI 1989

R. Sacchi, *Gaudenzio Ferrari a Milano: i committenti, la bottega, le opere* [1989], in R. Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libreria, 2015, pp. 26-52.

SACCHI 1996

R. Sacchi, s.v. *Ferrari, Gaudenzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 46, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1996, pp. 573-581.

SACCHI 1998

R. Sacchi, *Piste gaudenziane* [1998], in R. Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libreria, 2015, pp. 53-66.

SACCHI 2005

R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, I-II, Milano, LED, 2005.

SACCHI 2008

R. Sacchi, *Da Varallo alla capitale. La maturità di Gaudenzio*, in «Sagri Monti», I, 2007, pp. 305-323.

SACCHI 2015

R. Sacchi, *Ereditare Gaudenzio*, in R. Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libreria, 2015, pp. 7-24.

SACCO 1652

G.C. Sacco, *Stato della ven., ed insigne Confraternita del Santissimo Sacramento, eretta nella Collegiata Chiesa di S. Giorgio in Palazzo di Milano*, Milano, Ludovico Monza, 1652.

SALVIONI 1829

A. Salvioni, *Lettera all'editore di questo Giornale intorno ad un quadro di Bernardino Luino, di proprietà del nob. Sig. conte Guglielmo Lochis*, in «Giornale della Provincia di Bergamo», XXX, 13 aprile 1829, p. [1].

SANPIETRO 1658

A. Sanpietro, *Il Maestoso e Famoso Tempio della Miracolosa Effigie di Nostra Signore nell'insigne Borgo di Saronò*, Milano, Lodovico Monza, 1658.

SANTAGOSTINO 1671

A. Santagostino, *Immortalità e gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano* [1671], a cura di M. Bona Castellotti, Milano, Il Polifilo, 1980.

Santa Maria dei Servi 1997

Santa Maria dei Servi tra Medioevo e Rinascimento. Arte superstita di una chiesa scomparsa nel cuore di Milano, catalogo della mostra (Milano, San Carlo al Corso, Rotonda della basilica, 9-30 giugno 1997), a cura di E. Maria Ronchi, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 1997.

SARTI 2001

S. Sarti, *Giovanni Pietro Campana (1808-1880). The man and his collection*, Oxford, The Beazley Archive and Archeopress, 2001.

SASSI 1729

G.A. Sassi, *De Studiis Literariis Mediolanensium antiquis et novis, prodromus ad Historiam literario-graphicam Mediolanensis*, Milano, Apud Joseph Richinum Malatestam, 1729.

SCHLOSSER MAGNINO 1924

J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna* [1924], Firenze, La Nuova Italia, 1996.

SCHWARZ 2001

S.U.M. Schwarz, *Die Sammlung von Edward Solly in Berlin*, tesi di laurea, Universität Stuttgart, Hauptfach Kunstgeschichte, a.a. 2001 (relatori B. Wyss, S. Poeschel, C. De Benedictis).

SEDINI 1989

D. Sedini, *Marco d'Oggiono. Tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, Milano, Jandi Sapi Editori, 1989.

SEIDLITZ 1909

W. von Seidlitz, *Leonardo da Vinci. Der Wendepunkt der Renaissance*, I-II, Berlin, Bard, 1909.

Seta Oro Cremona 2009

Seta Oro Cremona. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 29 ottobre 2009 – 21 febbraio 2010), a cura di C. Buss, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009.

SHELL 1988

J. Shell, *Dati storici*, in *Giampietrino e una copia cinquecentesca dell'Ultima Cena di Leonardo*, Milano, Olivetti, pp. 9-16.

SHELL 1995

J. Shell, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1995.

SHELL 1998

J. Shell, *Gian Giacomo Caprotti, detto Salaì*, in *Il leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, saggi di G. Bora, M.T. Fiorio, P.C. Marani, J. Shell, contributi di D.A. Brown, M. Carminati, Milano, Skira, 1998, pp. 397-406.

SHELL, SIRONI 1993

J. Shell, G. Sironi, *Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: il Giampietrino?*, in «Raccolta Vinciana», xxv, 1993, pp. 121-146.

SICOLI 2000

S. Sicoli, *Storia di un retablo di Rubens fra requisizioni e scambi in età napoleonica*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 11 aprile – 28 maggio 2000), Milano, Electa, 2000.

SITONI DI SCOZIA 1706

G. Sitoni di Scozia, *Theatrum equestris nobilitatis secundæ Romæ, Mediolani, Marcus Antonius Pandulphus Malatesta*, 1706.

SKWIRBLIES 2009

R. Skwirblies, «*Ein Nationalgut, auf das jeder Einwohner stolz sein dürfte*». *Die Sammlung Solly als Grundlage der Berliner Gemäldegalerie*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 51, 2009, pp. 69-99.

SORMANI 1751

N. Sormani, *Giornate tre d' passeggi storico-topografico-critici nella città, indi nella diocesi di Milano*, I, Milano, Pietro Francesco Malatesta, 1751.

Splendeurs de la peinture 2005

Splendeurs de la peinture italienne 1250-1510. Catalogue, Paris – London, Galerie Sarti, 2005.

SPIRITI 2011

A. Spirti, *Un inedito ciclo di affreschi «alla fiamminga» nel palazzo della Zecca a Milano*, in «Storia dell'arte», 128, 2011, pp. 5-15.

STOLZENBURG 1997

A. Stolzenburg, s.v. *Calvi, Girolamo Luigi*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, xv, München – Leipzig, K. G. Saur, 1997, p. 629.

STOPPA in corso di pubblicazione

J. Stoppa, *Oretti a Milano. Una nuova prospettiva del collezionismo milanese*, in corso di pubblicazione.

SUIDA 1929

W. Suida, *Leonardo e i leonardeschi* [1929], a cura di M.T. Fiorio, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2001.

SUIDA 1956

W. Suida, *Pitture lombarde del Rinascimento*: I. *Lo Pseudo Boccaccino*, in «Arte Lombarda», II, 1956, pp. 89-93.

SUSINNO 1724

F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di V. Martinelli, Firenze, Le Monnier, 1960.

TAGLIABUE 2012-2013

E. Tagliabue, *Una copia da Luini a Chiaravalle*, tesi di laurea triennale, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2012-2013 (relatore G. Agosti).

TAJA 1750

A. Taja, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano. Opera postuma*, Roma, Pagliarini, 1750.

The Bernard and Mary Berenson Collection 2015

The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti, a cura di M. Israels, C.B. Strehlke, Milano, Officina Libraria, 2015.

The travel diaries 1855-1858

The travel diaries of Otto Mündler [1855-1858], ed. by C. Togneri Dowd, in «The Walpole Society», LI, 1985.

The travel notebooks 1852-1865

The travel notebooks of Sir Charles Eastlake [1852-1865], by S. Avery-Quash, in «The Walpole Society», LXIII, 2011.

TICOZZI 1818

S. Ticozzi, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle Belle Arti fino al 1800*, I, Milano, Vincenzo Ferrario, 1818.

TITI 1763

F. Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma, Pagliarini, 1763.

TORDELLA 1995

P.G. Tordella, *Un disegno di Ambrogio Figino per l'Erodiade di Cesare da Sesto*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXIX, 1995, pp. 409-425.

TORNO 1993

P. Torno, *Nella chiesa di San Martino di Besnate l'opera del 1538 di un pittore già attivo a Milano*, in «Tracce», I, 1993, pp. 53-64.

TORRE 1674

C. Torre, *Il Ritratto di Milano*, Milano, Federico Agnelli, 1674.

TORRE 1714

C. Torre, *Il Ritratto di Milano*, Milano, Agnelli, 1714.

TRENTO 1999a

D. Trento, *Il "Cenacolo" di Bossi protolibro di storia dell'arte lombarda*, in *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*, incontro di studi (Milano, 4-5 febbraio 1997), Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1999, pp. 177-206.

TRENTO 1999b

D. Trento, *La storiografia dell'arte lombarda: un ponte da Bossi ai conoscitori*, in *Milano pareva deserta... 1848-1859. L'invenzione della Patria*, incontro di studio sulle Arti (Milano, 19-21 marzo 1998), a cura di R. Cassanelli, S. Rebora, F. Valli, Milano, Edizioni Comune di Milano, 1999, pp. 275-289.

"Vado a Brera" 2008

"Vado a Brera". *Artisti, opere, generi, acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*, a cura di R. Ferrari, Brescia, Aref, 2008.

VAGLIENTI 2008

F.M. Vaglienti, s.v. *Marliani, Lucia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 76, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008, pp. 611-613.

VALLARDI 1843

G. Vallardi, *Ritratto del duca Cesare Valentino Borgia, dipinto da Raffaele Sanzio, scoperto nella galleria Castelbarco a Milano*, Milano, Bernardoni, 1843.

VASARI 1550 e 1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, I-VI, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, Sansoni – S.P.E.S., 1966-1987.

VASARI 1568a

G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, I-XVI, Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1807-1811.

VASARI 1568b

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, VII, a cura di una Società di amatori delle Arti belle, Firenze, Felice Le Monnier, 1851.

VENTURELLI 1996

P. Venturelli, *Gioielli e Gioiellieri Milanesi. storia, arte, moda (1450-1630)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1996.

VENTURI 1900a

A. Venturi, *I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest*, in «L'Arte», III, 1900, pp. 185-240.

VENTURI 1900b

A. Venturi, *La Galleria Crespi in Milano. Note e raffronti*, Milano, Ulrico Hoepli, 1900.

VIGANÒ 2011

M. Viganò, *Gian Giacomo Trivulzio e Leonardo. Appunti su una committenza (1482-1518)*, in «Raccolta Vinciana», XXXIV, 2011, pp. 1-51.

VIGANÒ 2013

M. Viganò, *Bramantino a Milano: precisazioni "trivulziane"*, in «Raccolta Vinciana», XXXV, 2013, pp. 117-152.

VILLOT 1853

F. Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée Impérial du Louvre. Écoles d'Italie et d'Espagne*, Paris, Vinchon, 1853.

VITRUVIO 1521

Vitruvio, *De Architectura Libri Dece traducti de Latino in Vulgare*, a cura di C. Cesariano, Como, Gottardo da Ponte, 1521.

YRIARTE 1887

C. Yriarte, *Les portraits de César Borgia*, in «Gazette des beaux-arts», XXXVI, 1887, pp. 296-309.

WAAGEN 1838

G.F. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, II, Berlin, Nicolaischen Buchhandlung, 1838.

WAAGEN 1839

G.F. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, III, Berlin, Nicolaischen Buchhandlung, 1838.

WEDDINGEN 2007

T. Weddigen, *Der visuelle Diskurs des Inventars – Geschmackliche und kunstgeschichtliche Argumentationsmuster in der Dresdner Gemäldegalerie des 18. Jahrhunderts*, in «Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden», 31, 2004 (2007), pp. 97-142.

ZAMA 2007

R. Zama, *Girolamo Marchesi da Cotignola pittore. Catalogo generale*, Rimini, Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini, 2007.

ZANCON 1812

G. Zancon, *Galleria inedita raccolta da privati gabinetti milanesi ed incisa in rame da Gaetano Zancon*, Milano, Francesco Fusi e C., 1812.

ZANI, ZANUSO 2006

V. Zani, S. Zanuso, *Chiesa / Facciata*, in *La Certosa di Pavia*, con il testo di Luca Beltrami dall'edizione Hoepli del 1924 introdotto da C. Di Francesco, contributi di B. Bentivoglio – Ravasio, E. Bianchi, S. Buganza et al., Parma, Grafiche Step, 2006, pp. 67-96.

ZECCHINI 2013

M. Zecchini, *Il Caprotti di Caprotti: storia di un pittore che non c'è*, Venezia, Marsilio, 2013.

ZERI 1951

F. Zeri, *Intorno a Gerolamo Siciolante*, in «Bollettino d'arte», XXXVI, 1951, pp. 139-149.